

LES
ROMANS DE FIELDING

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Aurélien DIGEON

Ancien Élève de l'École Normale Supérieure.
Professeur au Lycée Condorcet.

Imprimé avec le concours du fonds Alphonse PEYRAT

PARIS

IMPRIMERIE DES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

1923



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LES
ROMANS DE FIELDING

LES
ROMANS DE FIELDING

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Aurélien DIGEON

Ancien Élève de l'École Normale Supérieure.
Professeur au Lycée Condorcet.

Imprimé avec le concours du fonds Alphonse PEYRAT

PARIS
IMPRIMERIE DES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

1923

1885

ROMANS DE FLEMMING

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à l'Université de Leiden par



LEIDEN

1885

Leiden, 1885

1885

UNIVERSITEIT VAN LEIDEN

1885

A LA MÉMOIRE
DE MON PÈRE ET DE MA MÈRE

INDEX

	Pages
AVANT-PROPOS	9
CHAPITRE I. — Biographie sommaire de Fielding. . .	13
CHAPITRE II. — Joseph Andrews	57
CHAPITRE III. — Jonathan Wild le Grand (et les <i>Mé-</i> <i>langes</i>).	117
CHAPITRE IV. — Tom Jones	161
CHAPITRE V. — Amelia.	239
CHAPITRE VI. — Conclusion. Le roman fieldingesque . .	275
RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET DOCUMENTATION GÉNÉ-	302
ALE.	
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES	309



AVANT-PROPOS

Le titre de cette étude en indique le caractère et les limites.

Il est facile d'isoler les romans de Fielding. Ils forment un tout, qui se distingue nettement du reste de son œuvre ; et c'est en eux, non ailleurs, qu'est le Fielding immortel. Les comédies, pamphlets, traductions ou journaux qu'il a produits en grand nombre ne furent presque jamais pour lui autre chose qu'un gagne-pain. Il les composait comme César Franck donnait des leçons pour vivre. Ses romans, au contraire, il les écrivait « pour toujours ».

Voulant étudier les seuls romans, j'étais par là même conduit à restreindre, dans mon exposé, la part de ce que j'appellerai la biographie au jour le jour. Ce n'est point que je me sois dispensé de la connaître. J'ai dû au contraire l'examiner aussi minutieusement que possible, pour moi-même, en un temps où les livres de Mr Austin Dobson et de Miss Godden étaient les seuls travaux modernes sur ce sujet. J'avais même fait au cours de cette préparation, plusieurs de ces découvertes minimes qui sont le réconfort du chercheur. La guerre survint, qui me tint longtemps éloigné de cette tâche — si bien que Mr Cross put dire en 1918 un certain nombre de choses que j'avais compté révéler vers 1916. Il en a dit au reste d'autres, et de fort utiles ; et je lui paie volontiers

ici ma dette de gratitude pour les précieux services que m'a rendus son ouvrage.

Cependant, même après les trois volumes si compacts et si documentés de Mr Cross, je n'hésite pas à publier mon livre, qui est autre. Il a écrit une biographie : je n'ai voulu, pour moi, prendre dans la biographie que ce qui pouvait aider à comprendre la formation et l'évolution de Fielding romancier.

Tandis que j'écartais ainsi d'une part l'anecdote biographique, j'essayais, de l'autre, de ne point laisser dévier mon étude vers l'histoire littéraire générale. Certes on ne saurait parler de Fielding sans avoir étudié le roman qui a précédé le sien, et sans connaître celui qui l'a suivi ; on ne peut en particulier parler de son Jonathan Wild sans s'être mis au courant de la généalogie du roman picaresque. Et il est fort tentant, lorsqu'on a fait pour son compte personnel un travail de ce genre, d'en faire profiter ses contemporains. J'ai cru pourtant devoir m'interdire ces vagabondages érudits.

Il m'a semblé que je rendrais un plus grand service à ceux qu'intéressent ces questions en me bornant à tracer de mon mieux, sans chercher à en sortir, le sillon que je voulais creuser. J'espère n'avoir rien omis de ce qui a contribué essentiellement à former la personnalité de Fielding romancier. Tout ce qui n'y conduisait pas tout droit a été volontairement exclu.

Un travail comme celui-ci oblige à des recherches longues et compliquées, ingrates parce qu'elles sont souvent infructueuses. J'ai cru inutile de fournir une liste de tous les livres qu'il m'a fallu consulter. Il m'a semblé préférable de donner une bibliographie peu copieuse, mais pratique, sans chercher à impressionner mon lecteur par un étalage de science vaine. A défaut d'autre

mérite, mon livre aura du moins celui d'être un « livre de bonne foi ».

Je manquerais enfin à un simple devoir de reconnaissance si je ne remerciais ici mes maîtres MM. les professeurs Legouis et Cazamian, dont l'exemple, l'encouragement et les conseils m'ont été du plus précieux secours pour mener mon travail à bonne fin.

LES ROMANS DE FIELDING

CHAPITRE PREMIER

BIOGRAPHIE SOMMAIRE DE FIELDING

« But I must submit to bear that character which my worthy coteremporaries have been pleased to give me; and indeed if those who know me only by their writings, have not a bad opinion of my morals, they must be strangely incredulous, or extremely candid. »

(H. FIELDING. *The Covent Garden Journal*, Nov. 25, 1752.)

Henry Fielding (1) naquit le 22 avril 1707. Son père, le major Edmund Fielding, était fils d'un archidiacre du Dorset. Il avait épousé l'année précédente (peut-être après

1. La principale source de la biographie de Fielding est l'*Introduction* écrite par Murphy en tête de l'édition des *Œuvres* parue en 1763. Elle contenait au reste de nombreuses erreurs. Nous n'avons presque pas de lettres de Fielding; sa correspondance disparut sans doute avec les papiers de son demi-frère John Fielding dans les *Gordon Riots* de 1780 (cf. Paul de Castro, in *Notes and Queries*, Sept. 12 1914). Il est extrêmement difficile, lorsqu'on écrit la biographie de Fielding, de se débarrasser d'innombrables légendes qui se sont formées autour de son nom, ou qu'ont répandues ses ennemis. Le gros travail critique a été fait par Dobson, dont l'ouvrage paru en 1883, est la première biographie digne de ce nom. Il a, depuis, fait paraître sur le même sujet de nombreux articles, tous excellents. Miss Godden, dans son livre publié en 1910, a apporté de nombreux faits nouveaux, surtout en ce qui a trait à l'enfance

l'avoir enlevée) Sarah Gould, fille d'un haut magistrat. On n'a pu déterminer encore avec une certitude complète si l'enfant naquit à Sharpham Park, résidence de la famille Gould (près de Glastonbury); et peut-être faut-il accepter la tradition suivant laquelle le lieu de sa naissance serait Capel Street, Dublin, où le major dut séjourner vers cette époque avec son régiment (1).

Aussi bien du côté paternel que du côté maternel, Fielding était donc de très bonne famille. Non seulement les Fielding étaient très proches parents des comtes de Denbigh; mais une tradition, qui a été reconnue fausse après avoir fourni à Gibbon l'occasion d'une phrase célèbre, voulait qu'ils descendissent des Habsbourg (2).

La toute première enfance de Fielding eut pour cadre Sharpham Park, puis un domaine situé à East Stour, village du Dorset, où le colonel Edmund Fielding, mis en congé vers 1710, vint s'essayer à la vie de gentleman farmer. Il n'était guère fait, au reste, pour y réussir.

de Fielding, et à son rôle comme magistrat. Nombreux sont depuis quinze ans les chercheurs qui s'occupent de la vie de Fielding. Citons surtout Mr J.-E. Wells et Mr F.-S. Dickson aux États-Unis; et, en Angleterre, Mr Paul de Castro, dont les trouvailles sont remarquablement heureuses. Enfin Mr W.-L. Cross a publié en 1918 une biographie monumentale de Fielding. Les recherches que j'avais faites de mon côté depuis dix ans, et qu'a interrompues la guerre, m'avaient souvent amené aux mêmes conclusions que lui, sauf sur deux ou trois points. Son livre est d'une critique très judicieuse, et merveilleusement documentée, et je ne lui reprocherais guère que de friser souvent le panégyrique.

1. Cf. Paul de Castro. *Notes and Queries*, nov. 1917, p. 468.

2. Cf. J.-H. Round. « Our English Hapsburgs », in *The Genealogist*, 1894, New Series X, 193. Le passage de Gibbon, qu'on trouvera cité par Thackeray dans ses *English Humourists*, se termine par la phrase suivante : « The successors of Charles the Fifth may disdain their humble brethren of England, but the romance of *Tom Jones*, that exquisite picture of human manners, will outlive the palace of the Escorial, and the Imperial Eagle of the House of Austria. »

Peut-être le soldat laboureur aimait-il trop la vie de Londres, où Miss Godden a découvert qu'il se laissa escroquer un jour (en 1716) de 780 livres au *faro*.

Le jeune Henry, aîné de cinq enfants, avait un peu moins de onze ans lorsque mourut sa mère, en avril 1718. Ce fut le début d'un assez laid conflit de famille. Le colonel laisse bientôt ses enfants sous la garde d'une sœur de sa belle-mère Lady Gould, et part pour Londres. Au bout d'un an il s'y remarie et revient à East Stour avec sa seconde femme. On la disait italienne et catholique, ce qui devait la rendre doublement suspecte à sa nouvelle famille. Un long procès s'engagea bientôt entre Lady Gould et son gendre, chacun d'eux prétendant avoir la garde des enfants. La grand'mère obtint enfin que les quatre filles fussent mises en pension à Salisbury, tandis qu'Henry, en octobre 1719, était envoyé à Eton. Après toute une série d'incidents, de manœuvres dilatoires, et au moins une tentative d'enlèvement des enfants par le colonel, une décision finale du Lord High Chancellor, rendue le 28 mai 1722, accordait à Lady Gould la garde entière de ses petits-enfants avec l'administration de la fortune et des propriétés de leur mère (1).

Edmund Fielding, dont la nouvelle famille s'accrut rapidement, devait mourir lieutenant-général en 1741, après avoir servi fort brillamment dans les guerres contre la France (2).

De cette première période de la vie de Fielding plusieurs traits sont à retenir. Il est « gentleman », seul garçon et bientôt seul homme au milieu de femmes — qui

1. Toute l'histoire de ce procès a été découverte, et est contée au long, par Miss Godden.

2. L'un des enfants de son second mariage, John, aveugle, deviendra le fidèle compagnon de son demi-frère Henry.

sans doute le gâtent et le choient. De pénibles conflits forment très tôt, et peut-être même un peu trop tôt, sa jeune personnalité. A douze ans, il prend déjà parti dans la querelle, et il semble qu'il se mette plutôt du côté de sa grand'mère. Est-ce elle qui l'excite, ou cette petite tête s'échauffe-t-elle d'elle-même contre une marâtre papiste? Toujours est-il que dans un document du procès le Colonel se plaint que ses enfants soient mal élevés, « headstrong and undutiful », surtout, ajoute la gouvernante, surtout « le fils aîné », Henry. Il y a mieux : A quatorze ans (le 7 avril 1721) il s'enfuit un beau jour d'Eton, et par la route, s'en va rejoindre sa grand'mère à Salisbury. Qu'elle l'ait rappelé pour le soustraire à un enlèvement éventuel, ou qu'il soit parti de son plein gré, cette équipée témoigne déjà d'un caractère assez trempé, et d'une âme qui ne craint point l'aventure.

Retenons encore un autre aspect de ces premières années. L'enfance de Fielding est toute baignée d'impressions rustiques, dont l'influence se fera toujours sentir dans son œuvre. Mieux qu'un autre, il saura voir la corruption de la grande ville ; ses comparaisons de l'existence citadine et de l'existence campagnarde ne seront pas la simple répétition machinale du lieu commun cher aux poètes latins ; comme Rousseau chez nous, il gardera toujours au fond du cœur une tristesse secrète et nostalgique, un préjugé tenace en faveur du village considéré comme l'asile des vertus « naturelles ».

Des cinq ou six années qu'il passa probablement à Eton, nous ne savons à peu près rien, sinon qu'il y eut pour condisciples Pitt et George Lyttelton qui restèrent ses amis et ses protecteurs.

On doit supposer qu'il y travailla avec quelque succès ; car son œuvre dénote une connaissance approfondie des

poètes latins. Il savait très bien le français, et nous dit-il, l'italien. Quant au grec... il l'avait su :

Tuscan and French are in my head
Latin I write, and Greek I — read.

Toute sa vie il adorera Lucien, qui restera son grand modèle.

Pourquoi n'alla-t-il pas tout droit d'Eton à l'Université, comme le voulait l'habitude ? Son plus récent biographe, Mr Cross, conjecture qu'il obtint de sa grand'mère de voyager en gentleman pendant un an ou deux dans l'Ouest de l'Angleterre. Acceptons cette hypothèse jusqu'à preuve du contraire : nous retrouvons Henry Fielding avec son valet Joseph Lewis en 1723 dans une petite ville du Dorset, Lyme Regis. Il y est le héros d'une assez curieuse aventure. Il courtise en effet, lui âgé de 18 ans, une jeune fille qui en a 13, une Miss Sarah Andrew, jolie et riche parente de Lady Gould. Malheureusement la jeune personne a pour tuteur un oncle qui la destine à son propre fils, et fait bonne garde. Après une tentative d'enlèvement qui échoue, notre Henry Fielding va jusqu'à menacer le tuteur incommode de voies de fait. Les autorités du lieu le rappellent alors au respect de la tranquillité publique et des desseins bourgeois. L'Agnès de Lyme Regis n'avait sans doute pas lu l'*Ecole des Femmes* ; son soupirant non plus ; et le tuteur fut le plus fort. Fielding se vengera de sa déconvenue en traduisant la sixième satire de Juvénal, où les femmes sont assez malmenées... (1).

1. Miss Godden (*Henry Fielding*, p. 24) reproduit après Mr Dobson le *Register Book* de Lyme Regis, à la date du 14 novembre 1725 : « ... Andrew Tucker, Gent., one of the Corporation, caused Henry Fielding, Gent., and his servant or companion, Joseph Lewis — both now for some

A part cet incident tragi-comique, qui trace un peu plus nettement la physionomie de notre héros, nous ne savons actuellement rien de ces années, qui suivirent immédiatement le séjour au collège. Peut-être comportèrent-elles d'autres scènes d'un genre analogue, dont s'enrichissait peu à peu l'expérience du jeune homme sans que se dessinât encore sa vie.

Voici cependant que se produit une péripétie. Lady Mary Wortley Montagu écrit en effet à sa sœur la comtesse de Mar, en juillet 1727 : « Nos pauvres cousins les Fielding se sont appauvris encore ; ils viennent de perdre tout l'argent qu'ils possédaient ; avec leur infinie sagesse ils l'avaient confié à un banquier véreux, qui s'est enfui avec (1). » Peut-être devons-nous à ce gros revers de fortune la décision que semble alors prendre Fielding de gagner sa vie en écrivant. Il dira plus tard de sa jeunesse : « Je me suis trouvé devant cette alternative, de me faire écrivain de louage ou cocher de louage », « hackney writer » ou « hackney coachman ».

En janvier 1728 Fielding est rentré à Londres, où il publie un premier poème, *The Masquerade*, dont il n'y a vraiment rien à dire. Et il prépare sa première comédie, *Love in several masks*, *L'amour sous plusieurs masques*. De

time past residing in the borough — to be bound over to keep the peace, as he was in fear of his life or some bodily hurt to be done or to be procured to be done to him by H. Fielding and his man. Mr Tucker feared that the man would beat, maim or kill him. »

1. « Our poor cousins, the Fieldings, are grown yet poorer by the loss of all the money they had, which in their infinite wisdom they put into the hands of a roguish broker, who has fairly walked off with it. »

Aucun des biographes de Fielding ne cite ce texte et ne semble avoir connaissance de ce gros revers de fortune. Il est cependant très important, puisqu'au même moment nous voyons Fielding abandonner la vie facile du « gentleman » pour travailler. De ce jour la gêne devient l'un des facteurs principaux de sa destinée.

tous les genres littéraires, le genre dramatique était déjà à cette époque le plus lucratif. Il est tout naturel que Fielding, qui voulait gagner de l'argent, ait profité des entrées qu'il pouvait avoir au théâtre pour s'y essayer d'abord. Lady Mary le présenta, assista à deux représentations de sa pièce, et consentit à en accepter la dédicace. La première représentation eut lieu le 16 février 1728 à Drury Lane, et la pièce réussit très honorablement, bien qu'elle fût un peu étouffée entre la comédie de Congreve, *The provoked Husband*, qui l'avait précédée sur l'affiche, et l'énorme succès du *Beggars' Opera* (1).

Ce début au théâtre était assez encourageant. Pourtant moins d'un mois après (16 mars) nous trouvons le nom de Fielding sur la liste des étudiants étrangers inscrits à

1. *Love in Several masks* applique intelligemment et spirituellement la formule de Congreve. Le démarquage de Molière y est fréquent, par exemple dans le personnage de Wisemore, Alceste anglais, ou dans l'artifice du dénouement, inspiré des *Femmes savantes*. Wisemore, misanthrope campagnard, aime une veuve coquette, Lady Matchless; elle finit par accepter de l'épouser après une fausse lettre qui lui annonce qu'elle est ruinée : tous ses amoureux la fuient alors, sauf le fidèle Wisemore. On trouve encore deux autres couples, Merital et Helena, Malvil et Vermilia, jetés dans une intrigue amoureuse assez compliquée. Il y a une verve très amusante dans certaines scènes, comme celle où Malvil habillé en pasteur vient enlever Helena chez son oncle Sir Positive Trap, ou celle où la vieille Lady Positive Trap, prude, profite de la nuit pour recevoir des baisers destinés à une autre. Voici une déclaration comique de Sir Apish, qui se croit distingué par Lady Matchless :

Sir Apish. — Ah l'amour ! a perfect declaration ! she is in love with me, mordie ! Ah Madam, if I durst declare it, there is a certain person in the world, who, in a certain person's eye, is a more agreeable person than any person, amongst all the persons, whom persons think agreeable persons.

Lady Matchless. — Whoever that person is, she certainly is a very happy person.

Sir Apish. — Ah Madam ! my eyes sufficiently and evidently declare that that person is no other person than your ladyship's own person » (a. III, sc. x). Il y aura un souvenir de ce comique de mots dans Mrs Slipslop, de *Joseph Andrews*.

l'Université de Leyde. Ce départ subit a fort intrigué ses biographes. Allait-il là, comme le suppose Mr Cross, afin d'enrichir une expérience qu'il venait de constater assez creuse ? C'est prêter à ce jeune homme de 21 ou 22 ans des desseins bien arrêtés ! Je crois plutôt à une raison de fait qui nous paraîtrait sans doute fort simple et évidente si nous la connaissions. Gardons-nous de toute conjecture invérifiable, et acceptons seulement la chose jusqu'au jour où le hasard en fera découvrir une explication.

L'Université de Leyde était renommée. Fielding y fut près de deux ans inscrit à la Faculté des Lettres — il n'y alla donc pas pour étudier le droit, comme on l'avait cru longtemps — et son érudition latine aussi bien que sa connaissance du français y gagnèrent sans nul doute. La Hollande était un foyer de pensée libre active et vigoureuse ; elle était de plus, à ce moment, fort réputée pour ses caricaturistes. Fielding aiguisa peut-être et cultiva, en regardant leurs œuvres, son sens du trait comique.

Dès son retour à Londres il se met énergiquement à faire son métier d'homme de lettres. Et l'une de ses premières œuvres, la première peut-être, est tout naturellement un poème dans lequel il sollicite de Walpole une subvention ! Sa seconde comédie, *The Temple Beau*, est représentée le 26 janvier 1730 au théâtre de Goodman's Fields. C'est l'histoire d'un jeune étudiant en droit qui se fait passer pour un grand travailleur auprès de son père, riche campagnard : il a de grosses factures chez le libraire (1). Un beau jour le bonhomme tombe dans la chambre de son fils absent, et y reçoit la visite de tous les créanciers du jeune fêtard.

1. Voici une note, que se réjouit de payer le vieux Wilding :

« For law-books, 50 l. *Item*, for paper, pens, ink, sand, pencils, pen-knives, 10 l. For fire and candles, 8 l. Paid a woman to brush books, 8 l., etc. (sc. iv).

Ajoutez à ce « motif » les intrigues enchevêtrées de trois couples d'amoureux, et le caractère d'un jeune étudiant travailleur, vrai frère de Thomas Diafoirus. La pièce avait de quoi faire rire ; un prologue habile (1) proclamait la nécessité de renouveler et d'épurer le théâtre envahi par la farce, et demandait aux riches marchands de Londres de soutenir les efforts des jeunes auteurs. Le public fit assez bon accueil au *Temple Beau*.

Deux mois plus tard Fielding donnait au Petit Théâtre de Haymarket (the Little Theatre, Haymarket) une nouvelle comédie. *The Author's Farce, and the Pleasures of the Town* (30 mars 1730) se composait de deux parties. La première peignait de manière assez amusante la bohème littéraire du temps, sous la figure d'un jeune auteur qui présentait sa pièce aux critiques et directeurs de théâtres ; la seconde contenait une satire comique des principaux ridicules contemporains, corsée de nombreuses allusions personnelles dont la saveur s'est affaïdie pour nous.

Il est certain que cette farce eut beaucoup plus de succès que la comédie qui l'avait précédée. Fielding, qui écrivait ses drames pour vivre — il ne faut pas l'oublier —

1. Only farce, and show, will now go down,
And Harlequin's the darling of the town.
... But if the gay, the courtly world, disdain
To hear the Muses and their sons complain,
Each injured Bard shall to this refuge fly,
And find that comfort which the great deny,
Shall frequently employ this infant stage,
And boldly aim to wake a dreaming age...

Puis, s'adressant aux protecteurs de ce nouveau théâtre de Goodman's Fields, l'auteur ajoutait :

Convince that town, which boasts its better breeding,
That riches — are not all that you exceed in...

L'auteur de ce prologue était Ralph, que nous verrons associé aux entreprises journalistiques de Fielding.

se trouvait tout naturellement poussé par le goût du public à produire d'autres œuvres du même genre. Dès le 24 avril, *Tom Thumb, a tragedy*, parodiait en des scènes d'une verve parfois truculente la pompe du drame héroïque.

Après mille aventures burlesques dont le héros Tom Pouce le Grand (1) se tirait toujours à son honneur, les neuf personnages de la pièce mouraient tous de suicide ou d'assassinat au cours de la dernière scène. Fielding dans sa préface prétendit avoir retrouvé une tragédie élizabéthaine : les vers des drames contemporains dont son œuvre était farcie avaient, disait-il, été empruntés par les auteurs modernes à cette œuvre ancienne. Une comédie comme *Tom Pouce le Grand* nous révèle un Fielding merveilleusement doué pour la parodie.

Enfin le 23 juin de cette même année 1730 était représenté *Rape upon rape*, qui fut rebaptisé *The Justice caught in his own trap*, ou *The Coffee-house politician*. Comme toutes les comédies de Fielding, celles-ci contiennent les éléments d'un vaudeville moderne, avec juste ce qu'il faut de satire des mœurs pour donner à l'intrigue une physionomie actuelle. Il y a même ici quelques caractères assez sommairement dessinés mais amusants : tel Mr Politic, maniaque qui ne songe qu'à la Question d'Orient, à la politique extérieure telle que la voient les habitués de son café, et qui tout en réfléchissant au sort de Budapest, laisse enlever sa fille sous son nez (2). Mais on nous montre surtout un certain Juge Squeezum, première esquisse dure, un peu raide, d'un type que nous retrouverons dans

1. Peut-être y a-t-il là une première allusion au « grand homme » Walpole.

2. Ce caractère sera repris dans la Tante Western de *Tom Jones*, et infiniment enrichi.

les romans, et dont la plus belle épreuve sera le mauvais juge Thrasher d'*Amelia* (1).

Quatre pièces en six mois ! Cette première saison avait été chargée et fructueuse. La suivante fut moins favorisée. Le 20 mars 1731 une version nouvelle de *Tom Thumb*, plus longue, était accompagnée d'une comédie, *The Letter-writers, or A new way to keep a wife at home*. C'est la « précaution inutile » de deux maris qui pour retenir leurs femmes chez elles, leur écrivent des lettres de menaces. La donnée était un peu maigre. Au bout d'un mois il fallait remplacer cette petite pièce, et Fielding donnait alors *The Welsh Opera* (22 avril 1731). Toujours courant après la fortune, il avait voulu prendre pour modèle ce *Beggar's Opera* qui fut peut-être le plus grand succès du siècle. *The Welsh Opera* comportait un dialogue mêlé de chansons dont l'une, *The Roast Beef of Old England*, est restée à jamais populaire. Mais cette

1. On sent déjà çà et là, dans le dialogue, une manière plus nette de poser les questions, avec franchise :

Cloris. — I had a rogue of a husband that robbed me of all I had, and kept a mistress under my nose, but I was even with him; for it has ever been my opinion that a husband, like a courtier, who is above doing the duties of his office, should keep a deputy.

Hylaret. — But suppose you had been in love with your husband ?

Cloris. — Why so I was, Madam, as long as he deserved it ; but love, like fire, naturally goes out when it has nothing to feed on... (I, 1).

Voici des tirades du Juge Squeezum — amusantes en elles-mêmes, mais est-il naturel qu'elles soient dites par lui ? — *Squeezum* : The laws are turnpikes, only made to stop people who walk on foot, and not to interrupt those who drive through them in their coaches. The laws are like a game at loo, where a blaze of court cards is always secure, and the knaves are the safest cards in the pack (II, 11).

« Come, come, child, you had better take the oath, though you are not altogether so sure. Justice should be rigorous. It is better for the public that ten innocent people should suffer, than that one guilty should escape... » (II, v). On le voit, son ironie est encore un peu lourde et jeune.

prétendue peinture d'une famille de campagnards gallois devait surtout intéresser par mille allusions satiriques à Walpole et même à la famille royale. Ces allusions, Fielding voulut même les préciser et les aiguïser encore dans une nouvelle version, rebaptisée *The Grub-Street Opera*, qui ne fut peut-être jamais représentée. Les attaques du Petit Théâtre de Haymarket avaient fini par agacer le gouvernement (1). Mr Cross suppose, avec beaucoup de vraisemblance, qu'une intervention plus ou moins discrète les fit cesser ; et le Petit Théâtre revint à des spectacles plus anodins où alternaient les danses, la musique et l'acrobatie.

Fielding retourne alors à Drury Lane, où il fait sa rentrée en janvier 1732 avec une gentille satire des loteries, *The Lottery* (2) La pièce qui succède à celle-là, le 14 février, est l'un de ses plus curieux essais dramatiques. Sous le titre *The Modern Husband, le Mari Moderne*, c'est une âpre peinture de corruption mondaine. Un mari qui se dispose à vendre sa femme à un lord débauché : tel est le fond d'une situation que l'auteur nous montre sans détours ni feintes d'aucune sorte. C'est

1. Voici l'une des chansons que chante *Robin*, chef des serviteurs ; elle donne le ton de la satire politique.

Great courtiers palaces contain,
While small ones fear the gaol,
Great parsons riot in champagne,
Small parsons sot on ale ;
Great whores in coaches gang,
Smaller misses
For their kisses
Are in Bridewell bang'd ;
While in vogue
Lives the great rogue,
Small rogues are by the dozen hang'd.

2. La pièce roule sur le mariage d'un jeune lord avec une jeune fille qu'il croit riche de 10.000 livres ; mais sa richesse n'est que d'espérance mise en un billet de loterie. Elle perd ; il l'abandonne alors, et son amoureux fidèle se réconcilie avec elle et l'épouse.

la première apparition nette dans son œuvre de ce réalisme audacieux et parfois brutal qui lui restera cher. Non point qu'il y trouve un intérêt malsain; il estime au contraire dès ce moment qu'il ne sert à rien de cacher et d'enfermer une plaie sociale, et qu'il faut au contraire la débrider pour la mieux guérir.

Il faut retenir cette première vibration d'une note que nous aurons souvent l'occasion d'entendre en lisant les romans de Fielding. A côté de Mr et Mrs Modern se trouve peint un autre couple : et ce couple Bellamant où le mari est très amoureux de sa femme et la trompe cependant par pure faiblesse sensuelle, nous annonce déjà la relation conjugale qui nous sera décrite dans *Amelia*. Fielding a longtemps travaillé à son *Modern Husband*; dès septembre 1730 le journal *The Craftsman* annonce la pièce sous ce titre (1). On a l'impression en lisant le prologue (2) qu'il veut tenter une sorte de comédie nou-

1. Cf. Cross, *op. cit.*, I, p. 95 : « We hear that the Town will shortly be diverted by a Comedy of Mr Fielding's, call'd The Modern Husband, which is said to bear a great reputation. »

2. La pièce, imprimée, est dédiée à Walpole — ce qui peut sembler assez étrange; à moins d'accepter une des deux explications suivantes: que les compliments décernés à Walpole sont ironiques (ce qui est fort possible); ou bien, s'ils sont sincères ou supposés l'être, que Fielding a fait là une tentative de rapprochement ?

Voici quelques vers intéressants du prologue :

In early youth our author first begun
To combat with the follies of the town;
Her want of art his uskill'd muse bewail'd,
And, where his fancy pleased, his judgment fail'd...
... At length, repenting frolic flights of youth,
Once more he flies to nature and to truth :
In virtue's just defence aspires to fame,
And courts applause without the applauders'shame...

Il demande enfin à ses auditeurs de l'aider à :

Restore the sinking honour of the stage,
The stage, which was not for low farce designed,
But to divert, instruct, and mend mankind.

velle, et en tous cas abandonner la farce où l'emprisonnement les préférences du public. Il se croit fait plutôt pour un théâtre de critique morale et sociale. Mais cette comédie nouvelle, ce n'est pas sur la scène qu'il devait la réaliser. Les formules dramatiques traditionnelles l'enchaînent, et il ne s'en échappera que par le roman.

The Modern Husband reçut du public un accueil assez froid, sinon hostile, dont les ennemis de Fielding, déjà nombreux et bruyants, firent des gorges chaudes dans le *Grub-Street Journal*. Leur hostilité devait trouver bientôt d'autres occasions de s'exercer. Dans une première comédie *Les vieux débauchés, ou le Jésuite pris* (*The old Debauchees, or the Jesuit Caught*) Fielding mettait à la scène une aventure arrivée l'année précédente en France, à Aix, où le P. Girard, Jésuite, avait séduit une de ses pénitentes, M^{lle} Cadière. Le scandale avait été énorme (1). Fielding brode sur cette donnée une comédie à très gros effets, d'un virulent antipapisme (2). Il y ajoute une parodie burlesque de tragédie, dont l'action se passe dans une maison mal famée qui était alors bien connue de tous, et dont il met en scène la tenancière. Cette *Covent-Garden Tragedy* était souvent fort comique (3) ; mais le sujet était vraiment trop scabreux : le public ne supporta

1. Sur ce scandale, cf. Michelet. *Histoire de France*, vol. 18, pp. 105 et seq.

2. Un Jésuite essaie de séduire une jeune fille. Il y est aidé par le père, qui a en lui une confiance aveugle. La jeune fille feint de ne pas comprendre ce que veut le Jésuite, accepte son rendez-vous et le confond. On sent ici l'influence de *Tartufe*. Pour donner un exemple du burlesque (repris dans *Joseph Andrews*) citons la formule d'exorcisme prononcée par le Jésuite : « Exorciso te, exorciso te, Satan. Ton dapiamibominos prosephe podas oculus Achilleus. » (II, v).

3. En tête du volume sont imprimés des *Prolegomena* qui contiennent cette définition de la tragédie : «... Tragedy is a thing of five acts, writ-

qu'avec difficulté la première représentation du 1^{er} juin 1732.

Pris de court, Fielding remplaça au plus vite sa farce par une adaptation du *Médecin malgré lui*. — *The Mock-Doctor, or the Dumb Lady Cured*, traduit l'œuvre de Molière et la transforme en une sorte d'opérette anglaise, que l'auteur corse d'allusions à un médecin contemporain, le D^r Misaubin.

Mis en goût par le succès de cette première adaptation, et plein pour Molière d'une admiration qu'il a souvent exprimée (1), il s'attaque maintenant à une œuvre plus importante. La version qu'il donne de *l'Avare*, *The Miser*, est restée classique en Angleterre ; et Voltaire, qui la connaissait, estimait que Fielding avait ajouté à son original « quelques beautés de dialogue particulières à sa nation » (2). Lorsque nous parlerons des romans, nous aurons l'occasion de constater tout ce que la conception artistique de Fielding doit à Molière (3). Les

ten dialoguewise, consisting of several fine similes, metaphors, and moral phrases, with here and there a speech upon liberty. »

Et voici un exemple du style parodique :

Oh, if you love Stormandra, come with me,
Skin off your flesh, and bite away your eyes,
Lug out your heart, and dry it in your hands ;
Grind it to powder, make it into pills,
And take it down your throat... (sc. xii).

1. Il écrit dans la préface du *Mock-Doctor* : « One pleasure I enjoy from the success of this piece is a prospect of transplanting successfully some others of Molière of great value. »

2. « M. Fielding, meilleur poète [que Shadwell] et plus modeste, a traduit *l'Avare*, et l'a fait jouer à Londres en 1733. Il y a ajouté réellement quelques beautés de dialogue particulières à sa nation, et sa pièce a eu près de trente représentations ; succès très rare à Londres, où les pièces qui ont le plus de cours ne sont jouées tout au plus que quinze fois » (Voltaire. *Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces*, 1739).

3. La préface du *Mock-Doctor* invitait le lecteur à examiner par com-

modifications qu'il a fait subir à *l'Avare* sont déjà fort intéressantes, et la comparaison des deux pièces vaut d'être faite dans le détail. Arrêtons-nous ici seulement à l'essentiel. Fielding est loin de n'avoir ajouté que des « beautés de dialogue » : les changements principaux sont apportés à l'intrigue, qui est en effet le point faible de la comédie moliéresque. Marianne, chez Fielding, est devenue une coquette, qui obtient de Lovegold (Harpagon) une promesse de mariage comportant un gros dédit. Le promesse signée, elle se montre tout à coup si dépensière et extravagante que Lovegold effrayé rompt le mariage et paie le dédit. Des scènes nouvelles peignent la coquetterie de Marianne, qui devient un personnage de premier plan, ou permettent à la servante Lappet (Frosine) de machiner ses intrigues. L'axe de la comédie, dès lors, se trouve déplacé : nous n'avons plus comme

paraison la traduction littérale de Molière qui paraissait alors en huit volumes chez le libraire John Watts (éditeur des comédies de Fielding). Mr Cross estime que Fielding dut être l'un des traducteurs ; la chose est en effet très vraisemblable ; ce qui est certain, c'est qu'il avait, des œuvres de notre grand comique, une connaissance familière et approfondie.

Voici d'autre part en quels termes l'auteur — inconnu — du Prologue du *Miser* parle de la comédie anglaise et de Molière. Depuis Ben Jonson, dit-il, nous n'avons plus de grande comédie,

No characters from Nature now we trace...
 Our modern bards, who to assemblies stray,
 Frequent the park, the visit, or the play,
 Regard not what fools do, but, what wits say...
 ... Thus without characters from Nature got,
 Without a moral, and without a plot,
 A dull collection of insipid jokes,
 ... We call high Comedy and seem content.
 ... To-night our Author treats you with Molière.
 Molière, who nature's inmost secrets knew,
 Whose justest pen, like Kneller's pencil, drew,
 In whose strong scenes all characters are shown,
 Not by low jests, but actions of their own...

dans la pièce française, la peinture d'un vice central dissolvant un milieu familial régulier ; l'essentiel devient ici l'intrigue qui se noue pour enlever à un avare sa fortune. Et sans doute la vraisemblance dramatique y gagne ; mais n'a-t-on pas dit souvent que l'invraisemblance même des dénouements moliéresques témoigne qu'ils sont surajoutés, mis là pour que « tout finisse bien » ; ils détruisent l'inéluctable logique du reste de la pièce — et de la vie — qui voudrait que tout finit mal, au bénéfice des coquins.

Poussons cependant plus loin notre analyse. Cette « amélioration » du dénouement moliéresque, ce n'est pas tant Fielding lui-même qui l'exige que les habitudes de la comédie anglaise. Lorsqu'il écrira des romans, il fera volontiers comme faisait Molière dans ses pièces : *Joseph Andrews*, *Tom Jones*, *Amelia* — et *Jonathan Wild* aussi — pourraient et devraient se terminer par le triomphe des coquins, si la « Providence » n'y venait mettre ordre à la fin, comme chez Molière. Comment donc Fielding corrige-t-il dans sa comédie ce qu'il ne corrigera pas dans ses romans ? C'est que dans ses romans il sera lui-même, tandis qu'à la scène toute la tradition d'un théâtre trop habile lui impose son artifice, ses agencements et ses rôles. Et l'expression de Voltaire, les « beautés de dialogue particulières à sa nation » prend dès lors toute sa valeur. Comme il existe une action de théâtre, il existe alors en Angleterre un dialogue de théâtre traditionnel, hors duquel il n'est point de salut, des tirades que le public attend et qu'il exige. Ecoutez comment la réplique de La Flèche : « C'est de tous les humains l'humain le moins humain » se développe chez Fielding en une collection de plaisanteries banales : « Plutôt que d'en extraire de l'or, je m'engagerais à extraire de la religion d'un hypo-

crite, de l'honnêteté d'un homme de loi, de la santé d'un médecin, de la sincérité d'un courtisan ou de la modestie d'un poète » (1).

Ailleurs il croira nécessaire d'expliquer une attitude (2), de préciser une plaisanterie que son public ne comprendrait pas (3). Car le souci du public est ici constant; coquette, soubrette, lord fat, amoureux naïf, trucs d'intrigue, jeux de mots : Molière lui-même doit entrer dans le moule traditionnel. Avec plus de révérence, et sans la moindre obscénité, *The Miser* accommode *l'Avare* à l'anglaise, comme *The Plain Dealer* avait fait pour le *Misanthrope* ou *The Country Wife* pour *l'École des Femmes*.

Le public avait fait très bon accueil au *Miser* de Fielding. L'année suivante (13 janvier 1734) c'est encore dans le théâtre français qu'il alla chercher son inspiration, en faisant du *Retour Imprévu* de Regnard son *Intriguing Chambermaid*. Il reprenait pour la même occasion *The Author's Farce*, mais il l'accommodait au goût du jour en y ajoutant des allusions à de violentes querelles d'acteurs dont s'amusait alors le public. Et il mettait enfin à la scène, en avril, ce qui semble avoir été son premier essai

1. « Sooner than to extract gold from him, I would engage to extract religion from a hypocrite, honesty from a lawyer, health from a physician, sincerity from a courtier, or modesty from a poet » (II, v).

2. On se rappelle la scène de *l'Avare* où Cléante, devant avoir une entrevue avec son prêteur, se trouve tout à coup devant Harpagon. Une apostrophe violente du père est suivie d'une réponse plus violente du fils. C'est cette attitude du fils que Fielding croit devoir expliquer :

Lovegold. — How, rascal, is it you that abandon yourself to these intolerable extravagances ?

Fred (aside) *I must even stand buff, and outface him.* — And is it you, father etc... (II, II) L'explication en *aparte* est ajoutée par Fielding.

3. Cf. par exemple la plaisanterie de l'inscription « en lettres d'or » proposée par Harpagon. Fielding croit devoir en appuyer l'ironie par l'addition suivante (mots en italiques) : « I'm resolved to have'em done in letters of gold, or black and white rather, over my hall chimney... » (III, III).

de comédie, un *Don Quichotte en Angleterre* commencé nous confie-t-il, en 1728 à Leyde. « Je découvris bientôt cependant, continue Fielding, que mon inexpérience et mon ignorance du monde m'avaient fait commettre une erreur.

« Je n'avais point cru qu'il fût si difficile de changer le décor et de donner à mon Chevalier l'occasion de se montrer sous un aspect différent de celui sous lequel il se manifeste dans le roman. La nature humaine est partout la même, et les modes ou les mœurs de nations particulières ne la changent pas suffisamment pour distinguer un Quichotte en Angleterre d'un Quichotte en Espagne (1). » L'aveu est intéressant. Dès ce moment on sent que si Fielding lit Cervantès, Lucien ou Molière avec fruit, il ne prendra en eux que ce qui est universel et de tous les temps, ce qui peint la nature humaine, « la même partout ». A vrai dire cette nature humaine, il la pimente ici d'actualité politique, sous forme de scènes burlesques d'élections. On nous présente encore un Squire Badger, type de gentilhomme campagnard rustaud et grossier, suivant la tradition de la Comédie de la Restauration. Celui-ci est à vrai dire spécialement vivant, et annonce déjà la grande création comique que sera le Squire Western de *Tom Jones* (2).

1. « I soon discovered... that my too small experience in, and little knowledge of the world, had led me into an error. I soon found it infinitely more difficult than I imagined to vary the scene, and give my knight an opportunity of displaying himself in a different manner from that wherein he appears in the romance. Human nature is everywhere the same : and the modes and habits of peculiar nations do not change it enough, sufficiently to distinguish a Quixote in England from a Quixote in Spain ».

2. « *Sancho*. — Sir, your true English Squire and his hounds are as inseparable as the Spaniard and his Toledo. He cats with his hounds, drinks with his hounds, and lies with his hounds ; your true arrant English Squire is but the first dog-boy in his house. » Le Squire Badger arrive

La réputation de Fielding dramaturge était désormais établie assez solidement. A 27 ans il était déjà l'auteur de 16 pièces dont plusieurs avaient obtenu un succès incontestable, et dont quelques-unes étaient assez souvent reprises. C'est alors qu'il se marie avec Miss Charlotte Cradock, qui était l'une des beautés de Salisbury. Il la connaissait déjà depuis plusieurs années, puisqu'il lui adressait en 1730 des vers qu'il réimprimera dans ses *Miscellanies*. A vrai dire on a consulté en vain les registres de Salisbury pour savoir la date exacte de son mariage; et c'est seulement en 1906 que l'inscription suivante a été découverte sur le registre de la petite église de Saint-Mary, Charlcomb, paroisse retirée à un mille et demi au nord de Bath : « Le 28 novembre 1734, Henry Fielding de la paroisse Saint-James de Bath, Esquire, et Charlotte Cradock de la même paroisse, ont été mariés en vertu d'une licence de la Cour de Wells (1). » Ce mariage lointain rend assez vraisemblable l'hypothèse d'un enlèvement. On ne lui en garda pas rancune en tous cas, puisque Mrs Cradock, morte au début de 1735, laissa toute sa fortune à sa fille aînée Charlotte, et déshérita la cadette (2).

ivre devant la jeune fille qu'on veut lui faire épouser, et essaie brutalement de l'embrasser :

Dorothea. —... I hate and despise you.

Badger. — Do you ? Then you may kiss — 'Sbud, I can hate as well as you. » (III, 13). C'est l'expression même dont se servira toujours Western.

Mr Brief, homme de loi, jargonne à souhait « Pshaw, the man is no more mad than I am. — I should be finely off if he could be proved non compos mentis; 'tis an easy thing for a man to pretend madness, ex post facto ... » (III, 15). Il y a là encore des éléments de caricature que reprendront les romans.

1. Cf. *Notes and Queries*, July 21, 1906.

2. C'est peut-être cette histoire de famille qui a été, au moins partiel-

Revenu à Londres, où il s'installe avec sa femme dans Buckingham Street, Fielding fait jouer (17 janvier 1735) une farce qui devait rester très populaire : *An old man taught wisdom, or the Virgin unmasked*. C'est l'histoire d'une jeune fille élevée dans la plus complète candeur, qui méprise tous ses prétendants pour épouser finalement un valet de pied. Un mois plus tard une comédie en 5 actes, *The Universal Gallant, or the Different husbands* (10 février) était copieusement sifflée (1). Fielding dans sa préface se plaint des spectateurs qui condamnent une pièce d'un cœur léger, sans se douter parfois que l'auteur a besoin de sa plume pour vivre.

L'héritage de Mrs Cradock enleva sans doute pour quelque temps au jeune ménage l'inquiétude du lendemain. Après un séjour à East Stour, Fielding revient à Londres où naît sa première fille, le 27 avril 1736. Et il prend la direction du Petit Théâtre, Haymarket, dont il groupe les acteurs en la « Compagnie des Comédiens du Grand Mogol ». En même temps il se rapproche de ses amis Pitt et Lyttelton, nommés Membres du Parlement lors des élections partielles de 1733; et il entame contre le Ministère, sur son théâtre, une campagne d'opposition de plus en plus violente. *Pasquin, a dramatic satire on the times*, obtient de mars à mai 1736 un énorme succès, comparable à celui du *Beggar's Opera*: plus de 60 représentations. Repre-

lement, transposée dans *Amelia*, où l'on retrouve une « méchante sœur » et un mariage par enlèvement. Mais la sœur d'Amelia est peinte sous des couleurs si noires qu'on hésite à croire que ce soit un portrait de famille...

1. Ces deux maris différents sont Mr Ruffler et Sir Simon Ruffler : le premier est indulgent par principe, et le second d'une jalousie morbide — également par principe. Le premier ne se croit pas trompé, et l'est abondamment; le second se croit trompé et ne l'est pas. De nombreux quiproquos compliquent l'intrigue et la rendent parfois assez difficile à suivre.

nant une formule déjà employée par lui, Fielding nous montre deux « répétitions », celle d'une comédie et celle d'une tragédie. La première est la comédie d'une élection vue satiriquement, avec pression officielle, achat du maire et des électeurs, etc. La seconde, tragédie burlesque, met en scène la Reine du Sens Commun et la Reine de l'Ignorance, et se termine tout naturellement par le triomphe de cette dernière. Bourré d'esprit, du plus gros au plus fin, farci de plaisanteries sur le gouvernement, la société et le théâtre, *Pasquin* s'enrichit bientôt encore d'une fantaisie appelée *La culbute de Dick* (1) où Fielding met en scène Rich, le Directeur du théâtre de Covent Garden. Il fait en même temps représenter d'autres pièces, dont la plus notable est *la Curiosité fatale* de son ami George Lillo, l'auteur de ce *Marchand de Londres* qui est resté comme le type du drame bourgeois (2).

Directeur heureux d'un théâtre prospère, Fielding après l'échec d'une farce, *Eurydice* (3), donne au début d'avril 1737 une nouvelle pièce, *The Historical Register for the*

1. *Tumble-Down Dick, or Phaeton in the Suds*. 1^{re} représentation le 29 avril 1736. *Pasquin* contenait, contre les pantomimes et divertissements organisés par Rich à Covent Garden, des attaques nombreuses et piquantes. Rich voulut répliquer par un *Marforio* (jamais imprimé) où paraissait le Grand Mogol (évidemment Fielding) à qui l'on reprochait d'emprunter à Rich ses meilleures idées. *Marforio* n'eut qu'une représentation. La pièce de Fielding est une parodie de *The fall of Phaeton*, que jouait alors Covent Garden. Sur toutes ces rivalités théâtrales, toute cette biographie quotidienne de Fielding dramaturge, Mr Cross a apporté une énorme quantité de renseignements nouveaux, qu'il classe judicieusement. Toute cette « petite histoire » n'avait jamais été contée (cf., pour *Pasquin*, Cross, *op. cit.*, I, 8).

2. *Fatal Curiosity*, 27 mai 1736.

3. Il en prit son parti de bonne humeur, et l'imprima avec cette mention : *Eurydice, a farce; as it was d-mn'd at the Theatre-Royal, Drury Lane* et sous le titre, *Eurydice Hissed*, il ajouta à son *Historical Register* un commentaire humoristique de son échec.

year 1736, l'*Annuaire de 1736*. Ce n'est pas à proprement parler une « revue », comme pourrait le donner à penser le titre, mais plutôt une pièce satirique de même sorte que *Pasquin*. On y retrouve le même subterfuge, la répétition supposée d'une comédie (on dirait aujourd'hui un *sketch*). Ce n'est pas plus un chef-d'œuvre que ne l'étaient ses pièces précédentes. Mais *Pasquin* lui avait rapporté beaucoup d'argent : il recommençait *Pasquin*. Le théâtre, je ne puis me défendre de le penser, n'a jamais été pour Fielding qu'un métier.

Mais voici que ce métier allait lui manquer. *The Historical Register* contenait des scènes de satire extrêmement violente où le ministère Walpole était furieusement attaqué, et la corruption électorale peinte en des pages qui font parfois venir à l'esprit le souvenir d'Aristophane (1). Le succès de scandale fut si grand que le Gouvernement, qui sentait l'opposition grandir contre lui, s'inquiéta et décida de sévir. En se couvrant des prétextes habituels de sauvegarde de la moralité publique, il obtint

1. Cf., à l'acte I, la scène des *Politicians* :

5th *Politician*. — Hang foreign affairs, let us apply ourselves to money. Omnes. — Ay, ay, ay.

2^d *Polit*. — All we have to consider relating to money is how we shall get it... Suppose we put a tax upon learning.

3^d *Polit*. — Learning, it is true, is a useless commodity, but I think we had better lay it on Ignorance ; for Learning being the property but of a very few, and those poor ones too, I am afraid we can get little among them : whereas Ignorance will take in most of the great fortunes in the kingdom... »

Les politiciens partis, Sourwit demande ce qu'ils sont devenus, et Medley répond : « They are gone, Sir, they're gone ; they have finish'd the business they met about, which was to agree on a tax ; that being done, they are gone to raise it ; and this, Sir, is the full account of the whole history of Europe, as far as we know of it, compris'd in one scene. »

Cf. surtout la vente aux enchères de l'acte II, où une Conscience, ayant successivement appartenu à un juge et à un évêque, trouve à grand'peine preneur pour un shilling !

un vote établissant la censure. Le *Licensing Act* passait en troisième lecture à la Chambre des Lords le 6 juin 1737, après avoir fourni à Lord Chesterfield l'occasion d'un discours resté célèbre. Et dès le 24 juin étaient fermés les trois théâtres qui n'avaient point de licence, l'un d'entre eux étant le Petit Théâtre de Haymarket !

Fielding se soumit. Ce métier lui faisant défaut, il se préoccupa d'en trouver un autre. Regretta-t-il beaucoup le premier ? « J'ai cessé d'écrire pour le théâtre, dira-t-il plus tard, au moment où j'aurais dû commencer. » En vérité tout ce théâtre, qui a pu intéresser les contemporains par ce qu'il empruntait de vie éphémère à l'actualité, n'avait guère intéressé son auteur en tant qu'œuvre d'art (1). Deux ou trois fois à peine nous le voyons soigner spécialement une pièce. La plupart du temps il écrit au plus vite — et il se peint lui-même (dans *Eurydice sifflée*) composant neuf scènes en un jour (2) ! jamais il n'a refusé la réputation qu'on lui faisait d'être un drama-

1. Il voyait lui-même tout l'artificiel de ce théâtre lorsqu'il faisait dire à ses personnages :

2^d player. — What subjects wouldst thou write on ?

1st player. — Why, no subject at all, Sir ; but I would have a humming deal of satire, and I would repeat in every page that courtiers are cheats and don't pay their debts, that lawyers are rogues, physicians blockheads, soldiers cowards, and ministers...

2^d player. — What, what, Sir ?

1st player. — Nay, I'll only name them, that's enough to set the audience a-hooting.

(*The Historical Register for 1736*, I, 1.)

2. *Pillage* parle à sa Muse :

Not more I felt thy power, nor fiercer burnt
My vigorous fancy, when thy blushing charms
First yielded trembling, and inspired my pens
To write nine scenes with spirit in one day...

(*Eurydice hiss'd.*)

turge fort négligent (1). Ses personnages ne sont presque jamais *vus*, ce sont les héros traditionnels, stéréotypés, du théâtre de la Restauration : leurs noms sont comme des étiquettes qu'on leur attache, et qui leur tiennent lieu de psychologie. Ce sont Lord Pride, Lord Puff ou le colonel Bluff, à moins que ce ne soient l'écrivain Trapwit, le critique Sneerwell, le Squire Tankard, Mrs Useful ou Mrs Plotwell : fats, grands seigneurs cyniques et roués, coquettes intrigantes, et en face d'eux quelques pâles ingénues et inoffensifs jeunes premiers. Tout ce théâtre, je l'avoue, m'intéresse surtout par la signature (2).

1. Il y a de nombreuses allusions à cette négligence dans les pamphlets du temps. Voici par exemple un *Testament* qui parut en 1734, et que cite Mr Dobson : *Item, I give and bequeath to my very negligent friend Henry Drama, Esq., all my Industry. And whereas the world may think this an unnecessary legacy, forasmuch as the said Henry Drama, Esq., brings on the stage four pieces every season ; yet as such pieces are always wrote with uncommon rapidity, and during such fatal intervals only as the stocks have been on the fall, this legacy will be of use to him to revise and correct his works. Furthermore, for fear the said Henry Drama should make an ill use of the said Industry, and expend it all on a ballad farce, it's my will the said legacy should be paid him by equal portions, and as his necessities may require* » (Dobson. *Fielding*, p. 26).

D'autre part Pope, dans l'*Épître à Arbuthnot* qui sert de *Prologue* aux *Satires*, et dont les 150 premiers vers au moins, s'il faut en croire Mr Courthope, datent de 1734, parlait en ces termes d'un poète qui ne peut être que Fielding, fournisseur de Drury Lane à cette époque :

I sit with sad civility, I read
With honest anguish, and an aching head,
And drop at last, but in unwilling ears,
This saving counsel : « Keep your piece nine years. »
— « Nine years », cries he, who, high in Drury Lane
Lulled by soft Zephyrs through the broken pane
Rhymes ere he wakes, and prints before Term ends,
Obliged by hunger and request of friends :
« The piece, you think, is incorrect ? why take it ;
I'm all submission ; what you'd have it, make it. »

(Vers 40-47.)

2. Une comédie, *The Fathers, or the Good-Natured Man*, fut retrouvée par Garrick après de curieuses péripéties, et jouée par lui avec un succès modéré au bénéfice de la famille de Fielding, en novembre 1776.

Fielding abandonne donc la scène, et décide de poursuivre ses études de droit. En novembre 1737 il est admis au « Middle Temple ». Encore fallait-il vivre. Il entreprend alors pour les libraires des corvées et travaux divers dont l'un a été mis au jour assez récemment : il s'agit d'une *Histoire de Charles XII* par Adlerfeld, qu'il traduit du français (1). Et c'est sans doute pour la même raison — « faute d'argent, c'est douleur non pareille » — qu'il deviendra bientôt rédacteur en chef du journal *le Champion*, ou *Mercurie britannique* (2). Il prend là le pseudonyme de « Captain Hercules Vinegar » et menace de son énorme massue tous les ennemis du bon sens, du bien public, et de la langue britannique, qu'il traduit devant son tribunal. Le premier numéro du *Champion* paraît le 12 novembre 1739, et Fielding ne se retire de cette entreprise qu'en mars 1741. Il y a de fort belles pages dans *le Champion*. Fielding s'est appliqué là à un art qui est infiniment plus proche que le théâtre du roman tel qu'il le concevra. Maints articles font déjà songer aux développements littéraires ou moraux qui illustreront tels chapitres de *Joseph Andrews* ou de *Tom Jones*. Ce sera par exemple une série de quatre articles sur le bon *Clergyman*, dont les vertus principales devront être la charité, l'indulgence, et surtout la pauvreté. Il devra passer sa vie avec ses paroissiens, surtout avec ceux qui ont le plus be-

1. Cf. notre chapitre sur *Jonathan Wild*, p. 130, n. 1. Le titre de l'ouvrage est *The military history of Charles XII, King of Sweden, written by the express order of His Majesty, by Mr Gustavus Adlerfeld, Chamberlain to the King...*, 1740.

2. *The Champion, or British Mercury*, by Capt. Hercules Vinegar, of Hockley in the Hole. Il paraissait trois fois par semaine. Tous les numéros antérieurs au n° 64, du 10 avril 1740, sont perdus. Mais les articles parus depuis novembre 1739 jusqu'au 19 juin 1740 furent publiés à Londres en 1741, 1743 et 1766 (Cf. Cross, *op. cit.*, bibliography, III, p. 302).

soin de lui, les pauvres et les malheureux. Nous avons là comme un portrait avant la lettre, une esquisse encore théorique de celui qui sera le pasteur Adams (1). Ailleurs sont parodiés les auteurs de voyages singuliers, en un récit du voyage de Mr Job Vinegar au pays des *Ptfghtsiungski* (2); et c'est encore un trait qui sera repris dans *Jonathan Wild*, avec le voyage extraordinaire de Mrs Heart-free. On nous offre de nombreuses « visions ». Et l'une d'entre elles, qui nous montre les Enfers et tout leur décor, avec Mercure et la barque de Charon, nous donne comme un avant-goût du *Voyage de notre monde à l'autre* (3). Mais surtout *le Champion* est un journal de combat. Des deux grands ennemis du « Capitaine » l'un est Colley Cibber, qu'il accuse surtout d'écrire mal : trois articles d'une verve endiablée sont consacrés à examiner son style, à le critiquer en ses moindres détails, et concluent que sa langue est probablement l'anglais, car ce ne peut être autre chose — mais qu'on ne s'en serait guère aperçu (4). L'autre ennemi est plus gros : c'est Walpole lui-même, qu'on raille impitoyablement, féroceement. Il est Robin Hood, et ses partisans sont les « Roberdsmen », et l'on nous explique que le nom est donné à « toute bande de voleurs et de coquins ». On l'accuse de s'être honteusement enrichi au pouvoir, d'avoir enrichi sa famille : son fils, Horace Walpole, n'oubliera jamais que Fielding a parlé en termes cruels de son père — et de lui-même — et il ne manquera pas une occasion de le calomnier (5).

1. 29 mars, 5, 12 et 19 avril 1740.

2. 20 mars 1739-40. Cf. notre chapitre *Jonathan Wild*.

3. 24 mai 1740. Voir aussi (29 décembre 1739) une description du Palais de l'Avarice et du Gouffre de la Pauvreté.

4. 22 et 29 avril ; 17 mai. Voir notre chapitre *Joseph Andrews*.

5. Un procès burlesque contre Walpole se termine ainsi : ... « How the Defendant, from owing more than he was worth in the world, should

Le Champion est fort intéressant à lire, pour quiconque connaît bien les romans de Fielding ; car on y trouve comme une première forme, jeune encore et modeste, des idées qu'il affirmera plus tard avec une conviction fortifiée par l'expérience : celle-ci par exemple, qui sera le fondement de sa morale, que « la vertu n'est autre chose que le bonheur de faire le bien » (1). Et n'est-il pas déjà tout entier (tel qu'il s'affirmera, romancier réaliste et « vulgaire », en face de Richardson « distingué » et moralisateur), dans cette page qu'il écrit à la louange d'Hogarth ?

« J'ose l'affirmer ici, on nous instruit mieux et plus aisément par l'exemple de ce qu'il faut éviter, qu'en prétendant nous montrer ce qu'il faut faire ; cette opinion certes n'est point neuve, mais je ne me souviens pas de l'avoir vue expliquer, bien que la raison en soit assez claire :

in the space of twenty years, out of an employment of five thousand pounds per annum at most, have acquired an estate in land of ten thousand pounds a year, etc... » (June 14th 1740). Plus loin, il ajoute ceci : « The Right Honourable Sir Robert Walpole, being Chancellor of the Exchequer, the Right Honourable Lord Walpole, Auditor, and Edward Walpole, Esq., Clerk of the Pells ; it is presumed the Teller's place, lately vacated by Lord Onslow, will be given to Horatio Walpole Esq., Jun., that the Virtues, not the Iniquities of the father, may be rewarded in the children to the third and fourth generation. »

1. « I do not know a better general definition of virtue, than that it is a delight in doing good... » (jan. 3, 1739-40). « Good nature is a delight in the happiness of mankind, and a concern at their misery, with a desire as much as possible to procure the former and avert the latter ; and this with a constant regard to desert » (27 mars 1740). Et voici encore une pensée très caractéristique, jugement sur un hypocrite : « ... he is all the while deceiving himself : he may be well assured... that he would be much happier, was he really as good as he has hitherto appeared to the world » (11 décembre 1739). Tout ceci fait songer à la morale de *Tom Jones*.

Plusieurs allusions sont faites à Jonathan Wild, en particulier le 4 mars 1740.

c'est peut-être que nous détestons et méprisons plus volontiers ce qui est odieux chez autrui, que nous n'admirons ce qui est louable... J'ose dire que ces deux œuvres d'Hogarth, *The Rake's Progress* et *The Harlot's Progress* sont mieux faites pour servir la cause de la vertu et sauver l'humanité que tous les in-folios de morale qu'on ait jamais écrits. Ils ont aussi bien leur place au foyer d'une honnête famille que des livres comme *The whole Duty of Man* (1). »

Je me suis arrêté quelques instants à cet essai de journalisme, parce qu'il nous fait connaître les idées de Fielding à la veille de son premier roman, et parce qu'il nous offre une sorte de transition entre le dramaturge et le romancier. Ajoutons au catalogue de ses œuvres un appel passionné aux électeurs, paru en avril 1741 sous le titre *The Crisis* (2); un poème *On true Greatness*, un autre à

1. « I shall venture... to assert that we are much better and easier taught by the examples of what we are to shun, than by those which would instruct us what to pursue; which opinion, if not new, I do not remember to have seen accounted for, tho' the reason is perhaps obvious enough, and may be that we are more inclined to detest and loathe what is odious in others, than to admire what is laudable.

« ... On which account I esteem the ingenious Mr Hogarth as one of the most useful satyrists any age hath produced. In his excellent works you see the delusive scene exposed with all the force of humour, and, on casting your eyes on another picture, you behold the dreadful and fatal consequence. I almost dare affirm that those two works of his, which he calls *The Rake's* and *The Harlot's Progress*, are calculated more to serve the cause of virtue, and for the preservation of mankind, than all the folios of morality which have been ever written; and a sober family should no more be without them, than without *The whole Duty of Man* in their house » (10 juin 1740). Cette remarque à propos d'Hogarth sera plusieurs fois reproduite dans les Romans.

2. *The Crisis*, a Sermon... by a Lover of his Country. Attribué à Fielding par Nichols dans ses *Literary Anecdotes*. Mr Cross, qui en a vu un exemplaire, l'attribue aussi sans hésitation à Fielding. Cf. Cross, *op. cit.*, I, p. 295-296.

la gloire de l'amiral Vernon, intitulé *The Vernoniad* ; enfin, en décembre 1741, après la défaite électorale de Walpole, un pamphlet intitulé *The Opposition, a Vision*, dans lequel il fait la leçon à son parti et lui demande de ne point gâter une belle victoire. Toutes ces productions n'ajoutent rien à sa gloire.

Nous voici parvenus enfin à la période des grands romans. Lorsque Fielding commence à les écrire, il a un peu plus de trente ans. Sa situation matérielle est juste assurée ; il n'a rien du bohème qu'a peint la légende, mais il reste fort loin de la richesse, assez loin même de l'aisance véritable. Il vit en partie de son métier d'avocat, suit le circuit ouest des assises, étudie le droit (sa bibliothèque contiendra, à sa mort, plus de 300 ouvrages juridiques), prépare peut-être sa candidature à un siège de magistrat. Et cependant il continue de besogner pour les libraires, écrit une *Défense de la Duchesse de Marlborough* (1), projette avec son ami le Rév. Young (l'original probable du pasteur Adams) une traduction d'Aristophane, laquelle ne dépassera jamais le *Plutus* (2), remet à la scène, à la demande de Garrick, une vieille farce qui obtient un certain succès (3), et refait une pièce ancienne qui ne réussit guère (4). Sa situation, telle que nous la dépeindra la préface des *Miscellanies* (5) n'est pas brillante. Sa femme, qu'il adore, est souvent malade, et il ne peut la faire vivre

1. *A Full Vindication of the Dutchess Dowager of Marlborough, etc.* avril 1742.

2. *Plutus, the God of Riches, a Comedy*, translated from the original Greek of Aristophanes: with large notes explanatory and critical; by Henry Fielding Esq.; and the Rev. Mr Young, 31 mai 1742.

3. *Miss Lucy in Town*, a Sequel to *The Virgin Unmask'd*. Première représentation le 6 mai 1742.

4. *The Wedding-Day, a Comedy*. Première représentation le 17 février 1743.

5. Cf. *infra*, p. 118, n. 1.

dans l'atmosphère de confort qu'il désirerait pour elle ; des créanciers exigeants le harcèlent ; sa santé, longtemps très vigoureuse, commence à faiblir, à la suite d'excès divers : excès de travail sans nul doute, auxquels il faut peut-être ajouter les excès anciens d'une jeunesse joyeuse et insouciant. Il a des amis puissants qui l'estiment, ses confrères souscrivent en grand nombre à l'édition annoncée des *Miscellanies*, son bienfaiteur le riche Ralph Allen, de Bath, commence probablement à l'aider dès ce moment. Mais les soucis matériels pèsent incessamment sur lui.

L'*Histoire des Aventures de Joseph Andrews et de son ami Mr Abraham Adams* avait été publiée le 22 février 1742, Les *Miscellanies* se font quelque peu attendre. Le prospectus que nous en possédons, qui date de juin 1742, n'est certainement pas le premier. Et les trois volumes promis ne paraissent qu'au début d'avril 1743.

Mr Cross imagine qu'après cela Fielding prit la décision d'abandonner la littérature. Il n'y a cependant aucune raison de penser que le silence du romancier, qui suit les *Miscellanies*, soit dû à une résolution de ce genre, plutôt qu'aux soucis et aux travaux d'une vie qui ne lui laissait plus le loisir d'écrire pour sa satisfaction personnelle. Il avait éprouvé beaucoup de peine à achever les *Miscellanies*, qui étaient promis aux souscripteurs, et dont les éléments, prêts en grande partie, ne nécessitaient qu'une revision soigneuse ; il n'avait pas même pu achever le *Voyage de ce monde à l'autre* (1). Comment aurait-il entrepris un roman nouveau ?

Je crois donc pour ma part à une raison de fait bien plutôt qu'à une décision de principe, que rien ne justifierait.

1. Cf. *infra*, p. 121, n. 1.

Une très grande douleur l'accable à la fin de 1744. Sa femme, depuis assez longtemps malade, meurt à Bath (1). Nous savons, parce qu'il l'a proclamé souvent, quel culte fervent Fielding lui avait voué, et quel souvenir il garda toujours d'elle. Elle sera la Sophia de *Tom Jones*, elle sera encore l'original d'*Amelia*. Une seule fille, Harriot, lui restait de son mariage. Il garde la servante, Mary Daniel, et prend probablement avec lui sa sœur Sarah Fielding, auteur de *David Simple*. Le frère et la sœur étaient liés par une sympathie dont ils nous ont laissé plus d'un témoignage. Et Sarah jouait entre lui et Richardson, dont elle était l'amie, un rôle assez curieux de confidente et d'agent de liaison (2).

Si Fielding avait formé dès lors — comme je le crois — le dessein d'écrire un nouveau roman, les événements le lui firent bientôt remettre à plus tard, en réveillant en lui le journaliste assoupi. La grosse menace que constitue à partir de septembre 1745 l'invasion du prétendant Charles Edward, vainqueur le 21 septembre à Preston Pans, groupe autour du gouvernement tous les éléments loyalistes. Fielding avait là beaucoup trop d'amis, et des amis trop puissants, pour ne pas leur donner l'aide de sa plume. Il est presque à coup sûr l'auteur (3) d'une *Adresse*

1. Elle fut enterrée à Londres le 14 novembre 1744.

2. Cf. *Revue Germanique*, juillet et décembre 1920. J'ai essayé d'y déterminer le rôle de Sarah, typique d'un public qui admirait les deux rivaux sans vouloir choisir.

3. « *A Serious Address to the people of Great Britain, in which the certain consequences of the present Rebellion are fully demonstrated. Necessary to be perused by every lover of his country, at this juncture.* » London, 1745.

A Dialogue between the Pope, the Devil and the Pretender. London, 1745.

Outre que le style de ces deux brochures est très fieldinguesque, elles sont attribuées à Fielding dans une liste de ses ouvrages ajoutée par son

aux habitants de la Grande-Bretagne, qui plaide vigoureusement la cause de la dynastie hanovrienne. Un autre pamphlet, un *Dialogue entre le Pape, le Diable et le Prétendant*, vise le même but avec des armes plus grosses, et qu'on devine à lire le titre. Mais surtout il publie toutes les semaines, à partir du 3 novembre 1745, un journal qui combat violemment les Stuarts. Œuvre de circonstance écrite pour un public spécial, le *True Patriot* contient à mon sens peu de pages qui aient conservé autre chose qu'un intérêt historique. Tout au plus pouvons-nous en les lisant, voir Fielding pamphlétaire confirmer un trait marquant de Fielding romancier : je veux dire l'habitude qu'il prend, de plus en plus, de n'attaquer que par le ridicule et la parodie (1).

D'autres œuvres nous le montrent travaillant encore pour les libraires : le *Mari-Femme*, brochure sur un fait-divers curieux du temps (2) ; une paraphrase de *l'Art d'aimer* d'Ovide (3), peut-être une *Histoire de la Rébellion* (4), et peut-être encore un *Dialogue entre un gentleman*

éditeur Millar à la seconde édition de *Cleopatra and Octavia, by Sarah Fielding* (1758) (cf. Cross, *op. cit.*, vol. III, p. 310 et 312).

1. Le dernier numéro, le 33^e, parut le 17 juin 1746.

2. *The Female Husband ; or, the surprising history of Mrs Mary, alias Mr George Hamilton, convicted for marrying a young woman of Wells*, London, 1746. Aucun exemplaire n'existe de cette brochure, que Mr Cross attribue à Fielding pour les mêmes motifs que l'*Adresse* et le *Dialogue* ci-dessus (cf. Cross, *op. cit.*, vol. III, p. 313).

3. *Ovid's Art of Love, paraphrased and adapted to the present time, etc.* Cet ouvrage, dont aucun exemplaire n'existe, fut réimprimé sous le titre : *The Lover's assistant, or New-Year's gift, etc., by the late ingenious Henry Fielding of facetious memory*. London, 1759.

4. *A compleat and authentick history of the rise, progress, and extinction of the late rebellion, and of the proceedings against the principal persons concerned therein, etc.*, London, 1747. Il n'y a guère ici qu'une présomption, et les arguments de Mr Cross ne me paraissent pas concluants. Au reste ce n'est là qu'une corvée pour le libraire.

de Londres... et un honnête Alderman, ainsi qu'une certaine Réponse à un libelle récent... qui le suit de près, pamphlets électoraux (1). Plus importante pour nous est la Préface publiée en tête des *Lettres familières échangées entre les personnages de David Simple et quelques autres*, que fait paraître sa sœur Sarah Fielding, en avril 1747. Il avait déjà présenté au public, trois ans auparavant, la seconde édition de ce même *David Simple*, dont on lui avait attribué la paternité. Cette fois il s'avoue l'auteur de cinq des *Lettres* ; mais l'intérêt principal de cette préface, je le vois surtout dans sa condamnation du roman épistolaire, condamnation assez méprisante qui ne dut point plaire à Richardson (2).

M. de Castro a découvert d'autre part, sur la situation matérielle de Fielding pendant toute cette période, un document qui malheureusement n'est que trop éloquent : ce sont les pièces d'un procès assez embrouillé que termine le 4 juin 1747 la condamnation de Fielding à payer une somme de 400 livres dont il s'était porté garant (3) : Travaux de librairie, créanciers exigeants... C'est dans l'angoisse de lendemains difficiles que Fielding commençait d'écrire *Tom Jones*, épopée du rire.

A toutes les contingences qui s'imposaient ainsi quotidiennement à lui, s'en ajoutait bientôt une nouvelle. J'ai dit qu'après la mort de sa femme la servante Mary Daniel avait continué de tenir sa maison. Or voici que Fielding l'épouse le 27 novembre 1747 ; et leur premier fils Wil-

1. *A Dialogue between a Gentleman of London, Agent for two court candidates, and an honest Alderman of the Country Party, etc.*, juin 1747. Fielding s'en avoue l'auteur dans une note au pamphlet suivant : *A proper Answer to a late scurrilous Libel... etc.*, by the author of the *Jacobite's Journal*, décembre 1747.

2. Cf. *infra*, p. 166, note 2.

3. Cf. Paul de Castro. *Notes and Queries*, Aug. 5 1916, pp. 104-106.

liam naît le 25 février 1748. La proximité de ces deux dates en dit plus qu'un long commentaire. En épousant Mary Daniel, Fielding n'oubliait pas sa première femme, si profondément aimée ; il réparait simplement une faute, autant qu'il le pouvait, en honnête homme. Pourquoi cacher ce trait ? Il nous révèle un Fielding assez noble, d'une noblesse simple, toute intérieure, qui ne s'arrête pas un instant aux préjugés et au jugement du monde. Ce fut là sa principale maladresse : car le monde s'est vengé, et n'a guère pardonné à Henry Fielding d'avoir méprisé ses conventions.

The Jacobite's Journal, by John Trottplaid Esq., paraît pendant près d'une année, du 5 décembre 1747 au mois de novembre 1748. C'est le troisième journal que publie Fielding. Il s'y efforce de ridiculiser complètement et définitivement les Jacobites, dont il parodie les idées d'une main souvent assez lourde. On l'accusa d'être à la solde du gouvernement : la chose me paraît probable, et au reste fort naturelle. Mais l'essentiel est que tous ces travaux divers lui aient permis de vivre et de faire vivre les siens, pendant qu'il consacrait à écrire *Tom Jones* les « milliers d'heures » dont il a souvent parlé.

L'*Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, partiellement connue dès la fin de 1748, paraît en janvier 1749, et obtient presque immédiatement un énorme succès (1). Et Fielding projette sans doute bientôt d'écrire un autre roman, qui sera *Amelia* (2). Ce n'est pas à vrai dire par lui que nous le savons : sa carrière de romancier trace, dans l'ensemble de son existence, comme un courant isolé : comédies, journaux, pamphlets politiques, réformes juridiques, ce sont les éléments dont se compose sa vie extérieure,

1. Cf. *infra*, note 1 de la page 238.

2. Cf. *infra*, note 1 de la page 163.

« quotidienne », celle qui mourra avec lui. Mais les romans sont sa vie intérieure, celle de l'âme, qui ne saurait mourir : il semble les avoir écrits sans consulter ni informer directement personne, n'écoutant que sa volonté de création, son absolue certitude artistique. Et certes on y retrouve des reflets de sa vie quotidienne : ce sera notre devoir de les signaler au passage (1). Mais l'essentiel n'est point là. Les Quatre Romans vivent de leur vie propre.

Trois mois avant la publication de *Tom Jones*, Fielding avait enfin reçu du gouvernement la récompense de ses efforts loyalistes. La protection de Lyttelton et du duc de Bedford lui avait procuré une charge de juge de paix au tribunal de Bow Street ; sa juridiction devait bientôt s'étendre à tout le comté de Middlesex. Il était traditionnel que cette charge rapportât à son titulaire un millier de livres par an, grâce à toutes sortes de pratiques qui n'étaient point toujours très scrupuleuses : le *trading-judge*, ou juge-trafiquant, était un personnage courant du XVIII^e siècle anglais. L'honnêteté de Fielding réduisit cet « argent malpropre » (comme il l'appelait lui-même) à 300 livres, dont une bonne part allait à son secrétaire.

Fielding magistrat fit montre d'une activité impressionnante. Ses idées de réformes sont développées pour la première fois dans une *Adresse au Grand Jury*, à l'ouverture de la session de juin 1749 (2). Il y fait un tableau assez

1. Quelle profondeur de vérité s'ajoute par exemple à la peinture de Jones cédant aux charmes d'une Molly Seagrim au moment même où son âme s'exalte au souvenir de Sophia Western (thème repris dans *Amelia* avec Miss Matthews) lorsque nous songeons que Fielding, après avoir tendrement aimé sa femme, trompait son souvenir avec sa servante, qu'il devait ensuite épouser !

2. *A charge delivered to the Grand Jury, at the sessions of the peace, held for the city and liberty of Westminster, etc., on Thursday the 29th of June 1749, by Henry Fielding Esq., Chairman of the said sessions.* Pu-

noir de la situation morale de Londres, et promet, avant toute autre mesure, de s'appliquer à une répression vigoureuse et sévère des délits. Rafles, arrestations d'escrocs, raids de police se succèdent sous sa direction (1). Mais il veut faire plus. Dans une *Enquête sur l'accroissement récent des vols...* (2) il essaie de placer devant l'opinion publique les éléments principaux du problème. Excès du luxe, divertissements trop nombreux, qui répandent le goût de l'oisiveté dans les masses ; progrès de l'ivrognerie et surtout du gin, « liqueur diabolique » dont il voudrait réserver la vente aux seuls pharmaciens ; multiplication des maisons de jeu, où se réunissent et pullulent les escrocs ; scandaleuse administration des « poor-laws » ; législation insuffisante contre les recéleurs ; publicité des exécutions capitales, qui sont transformées en une véritable apothéose des criminels ; enfin insuffisance ridicule

published by order of the Court, and at the unanimous request of the gentlemen of the Grand Jury.

1. Voici par exemple ce qu'écrivait le *Gentleman's Magazine* (feb. 1 1751) : « Justice Fielding having received information of a rendez-vous of gamesters in the Strand, procured a strong party of guards, who seized 45 at the table, which they broke to pieces, and carried the gamesters before the justice, who committed 39 to the Gatehouse, and admitted the other 6 to bail. There were three tables broken to pieces, which cost near £ 60 a piece ; under each of them were observed two iron rollers, and two private springs, which those who were in the secret could touch, etc... » Je renvoie, pour un compte rendu très complet de l'activité de Fielding comme magistrat, au livre de Miss Godden, et surtout à celui de Mr Cross. Il y eut en particulier dans le Strand, en 1749, de nombreux désordres qu'il réprima énergiquement.

2. *An Enquiry into the Causes of the late increase of robbers etc.*, with some proposals for remedying this growing evil. In which the present reigning vices are impartially exposed ; and the laws that relate to the provision for the poor, and to the punishment of felons are largely and freely examined... by Henry Fielding Esq. ; Barrister at Law, and one of His Majesty's Justices of the Peace for the County of Middlesex, and for the City and Liberty of Westminster. London, jan. 1751.

de l'organisation policière : telles sont les principales causes qu'une année d'expérience à Bow Street lui avait déjà permis de reconnaître (1).

Il avait ainsi — peut-être d'accord avec le gouvernement — posé la question devant le public. Le Parlement suivait bientôt quelques-uns des conseils qu'il avait donnés, et votait plusieurs lois destinées à corriger les principaux abus qu'il avait dénoncés.

Mais en même temps Fielding, qu'impressionnait profondément son contact quotidien avec le crime, subissait une évolution intérieure dont nous aurons à reparler lorsque nous nous occuperons d'*Amelia*. Ses sentiments religieux, qui ne l'avaient jamais abandonné, se précisaient : il découvrait l'utilité sociale de la religion, dans les classes populaires que sa profession lui permettait d'observer journellement. Si bien qu'il publiait (le 13 avril 1752) les *Exemples de l'intervention de la Providence dans la découverte et la punition de l'assassinat ...* (2). Mais le problème du paupérisme lui paraissait justement être à la base de la criminalité. Aussi s'essaye-t-il à le résoudre, et publie-t-il une *Proposition tendant à améliorer la situation des pauvres*, à corriger leurs mœurs, à en faire des membres utiles de la société... (3). L'ouvrage, qui paraît

1. « There is no branch of the law more bulky, more full of confusion and contradiction, I had almost said of absurdity, than the law of evidence as it now stands. » Et voici ce qu'il dit de la publicité des exécutions capitales : « If executions, therefore, could be so contrived that few could be present at them, they would be much more shocking and terrible to the crowd without doors than at present, as well as much more dreadful to the criminals themselves, who would thus die only in the presence of their enemies... »

2. Cf. *infra*, p. 263 et n. 1.

3. A *Proposal for making an effectual provision for the poor, for amending their morals, and for rendering them useful members of the society. To which is added a plan of the buildings proposed, etc...*

le 19 janvier 1753, est dédié au premier ministre Pelham. Fielding y définit toute une organisation qui ne sera réalisée qu'un siècle plus tard — des gravures donnent même le plan complet d'un « workhouse ». La mesure proposée au Parlement échoua ; mais trois lois avaient été votées pour une meilleure répression des délits et des crimes, dont l'inspirateur, comme l'a montré Mr Cross (1), était indubitablement Fielding. En même temps il réorganisait la police (autant qu'il pouvait le faire sans une refonte complète), inaugurait toute une méthode nouvelle de renseignements sur les criminels, et créait une véritable police secrète. Cette lutte, énergiquement et intelligemment menée, donnait les plus merveilleux résultats. Les agressions nocturnes, le brigandage des rues, disparaissaient presque complètement (2). En trois ans, Fielding avait réussi à épurer les districts de Londres qui lui étaient confiés. Il avait été fortement aidé dans son œuvre par son demi-frère John Fielding, qui devait à son tour devenir juge.

Mentionnons ici deux affaires qui firent grand bruit à l'époque : celle de Bosavern Penlez, jeune homme que Fielding fit pendre pour avoir pris part au pillage d'une maison publique ; et celle d'Elizabeth Canning, histoire d'enlèvement de jeune fille restée extrêmement obscure. Dans les deux cas il y eut une violente campagne de presse. Dans les deux cas Fielding crut utile de justifier son attitude par des brochures qui sont arrivées jusqu'à nous (3).

1. Cf. Cross, *op. cit.*, II, p. 280.

2. Voici en quels termes Brown, l'auteur du célèbre *Estimate*... rend hommage à l'œuvre de Fielding : « Remedies, with proper care, may easily be administered. Thus we have lately seen the salutary effects of a new kind of police, established by a useful magistrate in the City of London ; by which the reigning evil of street-robberies hath been almost wholly suppressed... » (p. 219).

3. *A true state of the case of Bosavern Penlez, who suffered on account*

Le 18 décembre 1751 avait été publié le dernier roman de Fielding, *Amelia*, qui tout en obtenant un assez gros succès, n'eut pas le grand retentissement de *Tom Jones*.

A peine l'ouvrage était-il sorti des presses que Fielding se remettait à une nouvelle entreprise (1). *The Covent Garden Journal* est sans conteste le meilleur journal qu'il ait publié. Son principal dessein semble avoir été de contribuer à cette profonde réforme morale qu'il sentait de plus en plus nécessaire à l'Angleterre de son temps. Il voulait de plus se concilier la faveur et l'aide du public dans l'effort d'épuration qu'il poursuivait comme magistrat. Enfin il n'est pas douteux qu'il ait été poussé là encore par ce besoin de gagner quelque argent qui avait été l'origine de ses autres entreprises journalistiques (2). Le 25 novembre 1752, après d'assez rudes controverses avec des ennemis indignes de lui, il prenait enfin congé du public :

of the late rise in the Strand... etc., publié le 18 novembre 1749. *A clear state of the case of Elizabeth Canning, who hath sworn that she was robbed and almost starved to death by a gang of gipsies and other villains in January last, for which one Mary Squires now lies under sentence of death, etc.*, publié vers le 20 mars 1753.

1. Mentionnons ici que Fielding s'intéressait de très près au *Universal Register-Office*, sorte de bureau de renseignements universels qu'il avait contribué à fonder et dont il était l'un des principaux actionnaires.

2. *The Covent Garden Journal*, by Sir Alexander Drawcansir, Knt Censor of Great Britain. Mr G.-E. Jensen en a donné en 1915 (Yale University Press) une édition parfaite, en deux volumes que précède une très copieuse et très riche Introduction. Il y conte tout au long cette « Paper war » à laquelle Fielding se laissa entraîner contre le Dr Hill. En ce qui concerne la « pauvreté » de Fielding, il faut évidemment se garder de toute exagération. Une note de Mr P. de Castro (*Notes and Queries*, Avril 1916) montre que Fielding a toujours payé régulièrement ses impôts de 1744 à 1748, et que la maison qu'il occupait à Boswell Court était, en importance, la seconde du quartier (loyer 45, puis 55 livres sterling). Pourtant il n'avait certainement jamais le moindre argent d'avance, et les premières pages du *Voyage à Lisbonne*, où il redoute de laisser sa femme et ses enfants dans la détresse, sont d'un pathétique sobre, dont la sincérité ne trompe pas.

« J'abandonne ce journal que je n'ai plus ni le goût, ni le loisir de continuer (1)... » La lassitude transparait. Fielding à cette époque de sa vie — il a 45 ans — n'est plus qu'un malade qui se traîne à béquilles, et que seule soutient une prodigieuse énergie. Depuis plus de dix ans la goutte le martyrise. Il a, sans grand succès, essayé maints remèdes, y compris l'eau de goudron chère à Berkeley. De fréquentes saisons à Bath ne lui ont apporté qu'un soulagement momentané. Après le surmenage de *Tom Jones*, il a souffert d'un accès très grave pendant l'automne 1749. Nous avons vu cependant que son activité, loin de se ralentir après cette date, avait au contraire véritablement redoublé. La lutte qu'il a engagée contre le crime ne lui laisse guère de loisirs. Et pourtant il trouve le temps de corriger encore ses romans, de modifier *Jonathan Wild* dont une édition nouvelle, considérablement revue, paraît en mars 1754, d'entreprendre une réfutation de Bolingbroke dont les *Essais* venaient de paraître, au grand scandale de tous les croyants.

Fielding avait trop présumé de ses forces. Un moment arrive où le voyage même de Bath ne lui est plus possible. Il songe alors à s'en aller reprendre des forces dans

1. « I shall here lay down a paper, which I have neither inclination nor leisure to carry on any longer.

Many of my graver friends have chid me for not dropping it long ago ; indeed for undertaking it at all. They have been pleased to think it was below my character, and some have been kind enough to tell me that I might employ my pen much more to the honour of myself, and to the good of the public.

How partial such representations have been, I may perhaps be hereafter so unfortunate as to prove ; however, I hope I shall be admitted yet to take the advice of my friends... » et il continue ainsi... « I solemnly declare that unless in revising my former works, I have at present no intention to hold any further correspondence with the gayer Muses... »

(*The Covent Garden Journal*, nov. 25 1752.)

un climat plus doux, comme celui du Midi de la France.

Mais le voyage d'Aix est trop pénible par terre, et finalement c'est Lisbonne qu'il choisit. Il part le 30 juin 1754, et arrive le 6 août, après une traversée dont il nous a laissé le plus charmant et le plus vivant récit (1).

De son court séjour à Lisbonne nous ne savons que fort peu de chose (2). Il y meurt le 8 octobre 1754, à 47 ans. Son corps y est resté, et son tombeau, érigé dans le cimetière britannique en 1830, porte l'inscription suivante :

Luget Britannia gremio non dari fovere natum.

Fielding, dans sa jeunesse, avait été très vigoureux (3). Il n'est pas niable qu'il ait largement joui de la vie. Ses

1. Mr Dobson a découvert qu'il y avait deux versions du *Voyage à Lisbonne* ; « The *Journal* was first set up and printed directly from Fielding's manuscript : then someone intervened, the first impression was laid aside...and for it was substituted a revised text which went to the reviewers and of course to the general public also. By this interchange, the second printed edition of the *Journal* became the first published edition. » Mr Cross, qui donne cette explication (III, p. 86) suppose très vraisemblablement que c'est John Fielding qui corrigea la 1^{re} édition pour des motifs de prudence, son frère ayant parlé assez librement du capitaine de son navire et de plusieurs personnages rencontrés en chemin. Le tremblement de terre de Lisbonne, qui se produisit quelques mois plus tard, incita l'imprimeur à profiter de l'actualité et à mettre dans le commerce le premier tirage supprimé.

2. Mr Dobson publia en août 1911 (*The National Review*) d'abondants extraits d'une longue lettre écrite de Lisbonne par Fielding. Voir pour d'autres extraits plus complets, l'article de M. Paul de Castro : *Fielding's Last Letter*, *The Times' Literary Supplement*, jan. 15 1920.

3. Les contemporains font de fréquentes allusions à sa haute taille. On l'a souvent plaisanté — et il s'est plaisanté lui-même — sur la longueur

ennemis, qui étaient nombreux et qu'il ne ménageait guère, l'ont calomnié comme savaient calomnier ses contemporains. Et son insouciance proclamée du qu'en-dira-t-on l'exposa au jugement sévère de tous ceux qui font du souci inverse leur règle de vie : on sait combien ils sont nombreux en Angleterre.

Son premier biographe fut un certain Murphy, littérateur que Millar, l'imprimeur de Fielding, chargea d'éditer les *Œuvres complètes*, en 1763. Les volumes de Murphy, dont la plupart des éditions modernes ont reproduit le texte trop souvent fautif, étaient précédés d'une biographie. C'est la grande source à laquelle ont longtemps puisé tous les écrivains, critiques et historiens qui se sont occupés de Fielding. Certains crurent cependant devoir enjoliver leur étude de détails nouveaux : le moins excusable de ces fantaisistes fut certainement Thackeray, qui a campé dans ses *Humoristes du XVIII^e siècle* un Fielding ivrogne et débauché, un bohème griffonnant ses œuvres au sortir d'une orgie : admirable physionomie de roman, qui par sa truculence même s'est longtemps imposée. Mais ce n'était pas Fielding. Le vrai Fielding n'a guère commencé à se dessiner qu'avec la biographie de Mr Austin Dobson. Depuis lors, des travaux précis ont peu à peu dissipé les légendes menteuses. Ainsi s'estompe, de plus en plus falote, la figure traditionnelle du bohème de lettres, lâche devant le plaisir, tandis que se précise au contraire une physionomie admirablement vivante de luteur inlassable. La vie de Fielding a été une vie de labeur acharné. Dès qu'il a atteint l'âge d'homme il a travaillé : travaillé pour assurer l'existence des siens ; travaillé

de son nez et celle de son menton. Le seul portrait que nous possédions de lui (à part quelques caricatures) est un profil au trait qu'Hogarth aurait dessiné de mémoire, pour l'édition de 1763.

pour accomplir son devoir de magistrat ; travaillé pour satisfaire son idéal et discipliner son génie.

De ces visages divers de Fielding c'est le dernier seul, celui du romancier, que je me suis proposé d'étudier ici,

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

CHAPITRE II

JOSEPH ANDREWS

L' *Histoire des Aventures de Joseph Andrews et de son ami Mr Abraham Adams* parut chez l'éditeur Millar en février 1742. C'est le premier roman publié par Fielding (1). C'est en même temps son dernier pamphlet.

Ce livre est en effet une œuvre de combat. Comme tel, il n'échappe pas encore entièrement à la tradition du début du siècle. Jamais on ne s'est autant querellé en Angleterre qu'à cette époque. Libelles, pamphlets, lettres ouvertes tombent sur le public en pluie abondante : on les commente dans les cafés, on les discute dans les gazettes. Les grands hommes de lettres, un Addison, un Swift, un Pope, sont des hommes de parti, et la plupart des grandes œuvres en prose de cette époque ont une donnée ou tout au moins une tendance satirique. Plus encore qu'aux idées, on s'attaque alors aux hommes.

Fielding, dans beaucoup de ses comédies, n'a pas fait autre chose. Il l'a fait plus librement encore dans les pamphlets nombreux dont il fut certainement l'auteur, et dans ses journaux. Qu'il eût pourtant un goût secret pour la peinture des caractères généraux, c'est ce que

1. Je dis publié, parce que *Jonathan Wild*, comme nous le verrons, fut certainement projeté et peut-être rédigé en partie, avant *Joseph Andrews*.

L'on discerne aisément dans plusieurs de ses pièces de théâtre. Et l'on s'en rend compte mieux encore lorsqu'il traduit la plus parfaite des comédies de caractère de Molière : *l'Avare*. Sa traduction, immédiatement classique, sera encore fréquemment jouée au temps de Goldsmith. Mais les habitudes du public forçaient le théâtre à suivre les traditions de la Restauration et de la satire de mœurs. Ses véritables comédies de caractère, Fielding les composera lorsqu'il écrira ses romans.

Joseph Andrews, cependant, est encore un pamphlet. Et afin que nul n'en ignore, son auteur nous prévient qu'il a songé, en l'écrivant, à deux ouvrages récents : la Biographie de M. Colley Cibber (1) et la Biographie de M^{lle} Paméla. Quelles raisons avait-il d'attaquer ces deux personnages ?

Contre Colley Cibber, Fielding eut certainement des griefs personnels dont le souvenir s'est perdu (2). Au reste ce personnage étrange, acteur, directeur de théâtre, dramaturge, et pour couronner le tout, poète lauréat, semble s'être querellé avec tous ses contemporains. On a gardé surtout la mémoire de ses démêlés avec Pope, qui devait gâter sa *Dunciad* pour la lui consacrer. Sa suffisance, son ton tranchant, sa médiocrité le rendaient fort vulnérable.

1. Parue en novembre 1739 sous le titre *An Apology for the life of Mr Colley Cibber, Comedian, etc... written by himself*. Cibber y insultait grossièrement Fielding, « a broken wit, whom I do not choose to name, unless it could be to his advantage ».

2. Ils étaient adversaires politiques. D'autre part je vois que Fielding, lorsqu'il était directeur du théâtre de Hay-Market, engagea l'une des filles de Colley Cibber pour jouer dans *Pasquin* en 1736. Et il semble lui avoir fait dans sa troupe une place d'honneur, qui peut paraître suspecte. Peut-être faut-il voir là la raison secrète pour laquelle Cibber attaque si violemment la gestion du Haymarket par Fielding ? (Cf. *A narrative of the life of Mrs Charke*, London, 1755, p. 63).

Fielding (1) l'attaque violemment, lui reproche de mal écrire, se moque de ses odes dans son *Pasquin*, ridiculise, dans *The Historical Register*, ses versions de Shakespeare. Il est certain que les deux hommes se détestaient. Et je gagerais que Fielding était l'auteur d'un très méchant pamphlet, l'*Apology for the life of Mr T. C.*, où le fils de son ennemi, Theophilus Cibber, est fort cruellement malmené. Plusieurs pages portent nettement sa marque (2). D'autres le lavent des reproches que lui fit Cibber avec un accent si personnel, une ironie si directe qu'on se demande par qui elles purent être écrites, sinon par lui-même. Nul que lui n'était alors prêt à le défendre avec cette âpreté de conviction (3).

1. Il avait commencé par être son ami et le remercie dans la préface de sa pièce, *Love in several masques*, « for his civil and kind behaviour ». — Cibber écrit encore, en 1732, l'épilogue de la traduction de *l'Avare*.

2. Ce pamphlet parut en 1740. Fielding avait sans doute déjà rédigé une partie de *Jonathan Wild*. Comment ne pas penser à cette œuvre en lisant la page suivante de l'*Apology for the life of Mr T. C.* : « I come to that customary and important point in all histories of great men, their birth, parentage and education. So great a curiosity is there in mankind to be informed of these particulars, that almost every revolving moon produces illustrious memoirs of heroes and heroines, whom dire Destiny has allotted to a fatal end... » (p. 3). C'est l'ironie de *Jonathan Wild*, exprimée presque dans les mêmes termes.

3. Theophilus Cibber était un fort piètre personnage. L'auteur du pamphlet l'abandonne vite pour viser son père. Après avoir cité les reproches de Colley Cibber, il ajoute : « but that posterity may know this iniquitous son of wit, who has fell under the heavy censure of the Laureate for satirizing the just measures of the present just, all-wise, and all powerful minister, I will subscribe the name of H — y F — d — g Esq., author of etc... » et il continue, avec la même ironie appuyée : « ... He drew the mob after him from Grosvenor, Cavendish, Hanover, and all the other fashionable squares, as also from Pall-Mall, and the Inns of Court..... These mobs or multitudes, or concourse or audiences, call them what you will, resorted nightly to hear these farces, and were dull enough not only to think they contained wit and humour, but truth also. It could not but regret me to see some noble Peers and gentlemen I had

Cette virulence s'atténue dans *Joseph Andrews*. Colley Cibber ne s'y trouve plus qu'au second plan, comme un adversaire déjà vaincu. Tout l'élan du livre est dirigé vers un autre but. C'est que Fielding n'est séparé de Cibber que par des griefs personnels et un dissentiment politique. Au contraire il est séparé de l'auteur de *Pamela* par un conflit d'idées et de tempérament. Et c'est là un trait précieux pour notre peinture : Fielding réserve toute la force de sa colère pour un adversaire intellectuel.

Quelle était donc cette *Pamela* ? Les *London Evening News*, à la date 6-8 novembre 1740, contenaient l'annonce suivante : « This day is published, price bound 6 sh., in two neat pocket volumes, *Pamela or Virtue rewarded*, etc. » L'auteur donnait son livre pour un ouvrage de piété. Une préface en avertissait copieusement le lecteur. Il s'agissait d'une correspondance authentique, dont on s'était borné à recopier les lettres. Et la préface admirait que ce livre pût inculquer « les principes de religion et de moralité d'une manière si aisée et si agréable » ; il était « délicieux et profitable », il n'excitait pas « une seule idée capable de choquer la vertu la plus exigeante ». Quelques admirateurs, qui avaient lu les lettres manuscrites, y louaient « la belle simplicité du style, une heureuse propriété des expressions ». « Petit livre, charmante *Pamela*, écrivait l'un d'eux, présente-toi au monde, et ne doute jamais de trouver des amis, non seu-

entertained a very good opinion of..., sitting in the side-boxes, and seemingly delighted with the performance... » Il explique ensuite comment le premier ministre, pour se venger et du même coup supprimer la liberté de la scène, se fit apporter par un certain Giffard une pièce infâme, intitulée *The Golden Rump*, écrite « by a certain great man's (c'est-à-dire Walpole) own direction, and as much scurrility and treason larded in it as possible ». — Cette comédie fut l'argument dont usa Walpole pour faire voter le *Licensing Act* (p. 91-94).

« lement dans ton propre pays, mais encore à l'étranger,
« où tu pourras donner des exemples de pureté aux écri-
« vains d'une nation voisine. Puissent tous les libertins
« endurcis qui viendront à te connaître, être ramenés au
« bien ; puissent toutes les vierges tentées qui te liront
« pratiquer la même vertu et recevoir la même récom-
« pense que cette Pamela de si basse origine, mais de si
« haut mérite ! » Cette préface est un prospectus.

Enveloppé de ces certificats, lancé par la coterie de femmes qui dès ce moment, se mirent à entourer Richardson, le « petit livre » réussit dans les cercles mondains. Il présentait aux âmes sensibles le martyr de la servante Pamela. Légée par sa maîtresse mourante aux bons soins du jeune seigneur son fils, elle décrivait longuement à ses parents les sollicitations dont elle était bientôt l'objet. Son jeune maître est amoureux d'elle, comme un maître peut être amoureux d'une pauvre servante : il veut la posséder, et lui demande d'abord son consentement ; à ses refus il répond par des tentatives de plus en plus brutales. Malheureuse Pamela ! Elle défend désespérément sa vertu. Heureuse Pamela ! son maître enfin touché par tant de pureté, consent à l'épouser.

Le roman finissait bien. Cette vertu menacée des violences les plus exquisement odieuses émouvait la terreur et la pitié. La récompense finale plaisait. C'était plus beau que nature. Le jeune brutal, bien qu'assez niais, finissait par réparer sa faute. La jeune fille, avec toute sa vertu, savait n'être pas dupe. Et la littérature anglaise possédait enfin un vrai roman.

Le succès de *Pamela* fut considérable. Quatre éditions parurent en quelques mois. On l'imita, on la continua, on la traduisit, on la mit au théâtre (1) : « Avez-vous lu

1. Juin 1741 : *Pamela's conduct in high life* ; septembre : *Pamela's*

Pamela ? » fut la question à la mode et les grandes dames se montraient de loin les deux petits volumes lorsqu'elles se rencontraient à la promenade. Horace Walpole en parlait avec enthousiasme. Le D^r Sherlock en recommandait en chaire la lecture aux âmes pieuses. Puis la vogue atteignait Paris, où se publiait bientôt « l'assez mauvaise traduction d'un original singulier ». « On n'entre point dans une maison sans y trouver un *Pamela*. C'est le meuble à la mode » (1). La Chaussée en fit même une comédie, jouée en 1743, et qui, dit Voltaire, « mourut le jour de sa naissance » (2).

Ce n'est point ici le lieu d'insister sur les raisons littéraires qui firent, et peuvent justifier, le succès d'une œuvre en somme assez médiocre. Il est plus nouveau, et plus utile ici, de faire entendre l'autre son de cloche, et de scruter d'un peu plus près ce grand succès. L'approbation fut loin d'être aussi unanime que le veut la tradition.

Si le mot ne risquait de paraître un peu gros, on pourrait dire qu'il y eut une *Querelle* de *Pamela*. Nous n'en avons malheureusement conservé que quelques pièces. Les autres sont perdues ou ignorées. Je voudrais cependant, à l'aide des pamphlets qui nous ont été conservés, peindre l'attitude des ennemis de *Pamela* (3). Et je serai

conduct to the time of her death : novembre : *Pamela, a Comedy* by J. Love ; décembre : *Memoirs of the life of Lady H... the celebrated Pamela* (je donne les dates de parution d'après le *Gentleman's Magazine* et le *Scot's Magazine*).

1. *Lettre sur Pamela* (1742).

2. Elle ressuscita dans des circonstances assez curieuses. En décembre 1794, la représentation de *Pamela* fut le prétexte de l'arrestation de la troupe presque entière du Théâtre Français.

3. La lecture des lettres de Richardson, surtout à Aaron Hill, qui se trouvent dans la collection Forster, à South Kensington, montre que *Pamela* eut beaucoup d'ennemis et que leurs attaques furent très sensibles à Richardson. Pour les pamphlets, dont plusieurs ne nous sont

justifié d'en parler avec quelque détail si cette querelle est vraiment autre chose qu'un à-côté littéraire, si elle a réellement, vers 1740, opposé deux mentalités anglaises dont l'une, celle de la vieille Angleterre joviale, assez insoucieuse et quelque peu cynique, allait disparaître bientôt si elle a mis enfin aux prises deux adversaires aussi considérables que Richardson et Fielding.

En avril 1741, *The Gentleman's Magazine* signale parmi les livres nouveaux *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* (1). C'est, en une soixantaine de pages, une parodie amusante et souvent très clairvoyante du livre de Richardson. Certains passages en sont excellents.

Après une dédicace où l'auteur déclare avoir pris pour modèle de style Euclide, nous y trouvons deux lettres : l'une d'elles, de « l'Editeur à lui-même » (cet éditeur signe John Puff) promet à l'ouvrage les plus hautes destinées : « Croyez-moi, il aura nombre d'éditions, sera traduit dans toutes les langues, lu par tous les peuples et « dans tous les temps... » Une note au lecteur annonce que l'on « prépare » plusieurs autres lettres et poèmes élogieux pour la seconde édition. Et voici le sujet du livre :

Un clergyman, le Rév. Tickletext expédie à son confrère le Rév. Oliver un exemplaire de *Pamela*, « ouvrage

point parvenus, voici quelques titres : avril 1741, *Shamela* ; mai : *Pamela censured* ; juin : *Anti-Pamela, or feigned innocence detected* ; août : *The Virgin in Eden* ; 1742 : *Anti-Pamela* (en français) ; 1742 : *Lettre sur Pamela*.

1. Voici le titre complet : *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews*, in which the many notorious falsehoods and misrepresentations of a book called *Pamela* are exposed and refuted; and all the matchless arts of that young politician set in a true and just light. Together with a full account of all that passed between her and Parson Arthur Williams, whose character is represented in a manner somewhat different from that which he bears in *Pamela*. The whole being exact copies of authentic papers delivered to the Editor. Necessary to be had in all families. By Mr Conny Keyber. London, printed for A Dodd, at the Peacock, 1741.

« dont on fait partout l'éloge, et que Sa Grandeur va sans
« doute recommander dans une lettre pastorale ». Il re-
produit ensuite malicieusement les louanges ampoulées
des lettres introductrices de *Pamela*, risque des plaisan-
teries assez grossières, comme ce temps les aimait, sur
certaine « graine de moutarde » à quoi Richardson avait
comparé son roman, « seule éducation », conclut-il, « que
nous voulions désormais donner à nos filles ». A cet
admirateur niais le Rév. Oliver répond assez rudement.
Il connaît, dit-il, la jeune femme qui servit d'original à
Pamela. Il espérait qu'elle « se contenterait d'avoir réussi,
« et ferait oublier les petits procédés par lesquels elle a
« obtenu le succès ». Or elle s'appelle en réalité Shamela,
et non Pamela. Son père était un habitué de la correction-
nelle, sa mère vendait des oranges au théâtre (1). Et voici
les lettres que se sont écrites la mère et la fille. Quelles
lettres ! Nous y trouvons une jeune fille très avertie par
une première faute commise avec le pasteur Williams,
et qui joue avec le jeune lord son maître un jeu très
serré. Voici comment elle raconte leur première entrevue :
« Il me prit la main, et je fis la timide : Seigneur, lui dis-
« je, Monsieur, j'espère que vous ne voulez pas me man-
« quer ; non, dit-il ma chère, et alors il m'embrassa, à me
« faire perdre le souffle, et je fis semblant d'être furieuse,
« de vouloir partir, et alors il m'embrassa encore ; il res-
« pirait très court, et avait l'air très sot... » (2). Ce qui est
très « canaille » de la part du parodiste, c'est que ces

1. Ce détail, de la marchande d'oranges, se retrouve dans *Jonathan Wild*, auquel Fielding travaillait sans doute à cette époque.

2. « Then he took me by the hand, and I pretended to be shy ; Laud says I, Sir, I hope you don't intend to be rude ; no says he, my dear, and then he kissed me till he took away my breath, and I pretended to be angry and to get away, and then he kissed me again, and breathed very short, and looked very silly... » (p. 10).

détails sont empruntés textuellement à Richardson. On ne saurait mieux critiquer cette perversité secrète de Pamela, qui insiste si complaisamment dans ses lettres sur les compliments que lui fait B..., sur les baisers qu'il lui donne, et sur l'effet qu'elle en ressent. Quant à B..., il n'est plus simplement désigné par son initiale. Il devient le Squire Booby, Monsieur Bêta. Il a les mêmes violences de langage que le B... de Richardson, qu'il n'est pas besoin d'exagérer beaucoup pour les rendre ridicules (1). Je n'insisterai pas ici sur la parodie de la scène du lit, si choquante dans l'œuvre de Richardson. Tout y est impitoyablement repris et travesti, depuis la douteuse ingénuité de Pamela, dont, ici, l'évanouissement est feint, jusqu'à la « sottise » de Booby, qui ne profite pas de cette pamoison. « Quel absurde personnage qu'un jeune « amoureux timide ! » Ainsi sont parodiées les réflexions morales de Richardson. Et la satire se poursuit ainsi jusqu'au bout. Ce qui lui donne sa valeur de critique, c'est qu'elle défigure à peine l'original ; il a suffi de reprendre les incidents du roman, en les interprétant de manière différente. Richardson par exemple nous contait que Pamela avait mis un jour la toilette toute simple d'une fille de ferme pour se présenter devant son maître. Elle ne voulait pas, disait-elle, le tenter par des toilettes prétentieuses. Il l'a aimée dans son beau costume : peut-être l'aimera-t-il moins dans celui-ci. Étrange naïveté chez une personne par ailleurs si prudente ! Étrange rouerie, interprète l'auteur de *Shamela*, qui nous montre son héroïne renouvelant par ce déguisement les désirs de son maître. « Aussitôt qu'il la vit, il jeta ses bras autour « d'elle, et l'étouffa de baisers (car il ne sait guère dire

1. « He called me Saucy Chops, Bold Face, Hussy, Slut etc... » (p. 13).

« autre chose à une femme (1). » Ces traits de caractère sont bien ceux du maniaque de Richardson, et sa Pamela, elle aussi, accomplit bien les mêmes gestes que Shamela. Toute la différence réside dans l'intention. Et voici bien la leçon que nous veut donner l'auteur : Pamela, qu'on nous affirme si pure, qui se proclame si sincère, agit comme agirait une hypocrite. Elle n'est point « chaste avec sobriété » — ce n'est pas la dernière fois que nous songerons à Molière en parlant de Fielding — sa chasteté est agressive et provocante ; n'est-ce point là de la coquetterie inavouée, et cette « pure » Pamela ne serait-elle qu'une petite fûtée ? « Pendant une bonne heure et demie, écrit Shamela, nous avons parlé de ma vertu... » « Nous avons encore parlé de ma vertu jusqu'au dîner... » « Nous avons parlé de desseins honorables jusqu'au souper... » Méfiez-vous, semble dire l'auteur, de ces gens qui parlent toujours de vertu. Qui sait ? Le biographe de *Pamela* a peut-être simplement manqué de clairvoyance. Il a cru nous conter une histoire morale. Or « la leçon qu'il donne aux servantes est tout simplement celle-ci : « Jouez de la prunelle ». Et le résultat sera que si le maître n'est pas sot, il débauchera la servante ; s'il l'est il l'épousera ». *Pamela* donne aux jeunes filles une leçon de vice.

Ce que je n'ai pu rendre dans une brève analyse, c'est la verve souvent spirituelle, ce sont la nette sobriété, la rapidité sûre de cette parodie. On l'attribua généralement à Fielding. Richardson se prononce nettement : « Il a insulté *Pamela* dans sa *Shamela* (2). » Certes il avait des rai-

1. « As soon as my master saw her, he immediately threw his arms around her neck and smothered her with kisses (for indeed he has very little to say for himself to a woman)... »

2. « The *Pamela*, which he abused in his *Shamela*... » (lettre à Mrs Balfour).

sons personnelles d'en juger ainsi. Nous en avons d'autres, plus objectives, qui nous permettent de croire qu'il voyait juste lorsqu'il accusait Fielding.

Tout d'abord, *Shamela* contient une vive attaque contre Colley Cibber, qui était à ce moment, nous le savons déjà, la bête noire de Fielding : l'*Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews*, par Conny Keyber, ridiculise évidemment l'*Apology for the Life of Mr Colley Cibber*, parue depuis peu (1740). Peut-être Fielding crut-il d'abord que l'auteur anonyme de *Pamela* était son vieil ennemi (1) ? Le Booby de *Shamela* se retrouve dans *Joseph Andrews*, le Rév. Tickletext rappelle un certain Parson Puzzletext que Fielding faisait figurer dans son *Grub-Street Opera*, et le Rév. Oliver porte le nom d'un des pédagogues qui élevèrent le jeune Fielding. Veut-on d'autres ressemblances ? Le pasteur Williams, qui joue ici un très vilain rôle, est un disciple de Whitefield. Il prêche un sermon sur ce texte : « Be not righteous over-much », et explique que nos actions n'ont point d'importance quand nos croyances sont pures. C'est exactement l'interprétation des doctrines de Whitefield que donnera le pasteur Adams dans *Joseph Andrews*, et qu'il attaquera énergiquement (2). Ce même Adams, lorsque nous le verrons à tout propos faire

1. Se demandant quel est l'auteur de *Pamela*, son critique écrit en effet : « Who that is, I shall leave you to guess from that Ciceronian eloquence, with which the work abounds ; and that excellent knack of making every character amiable... » (p. 6). Plus loin nous trouvons encore un passage qui semble désigner Cibber, auteur d'un épilogue au *Miser* de Fielding où se trouvent ces deux vers :

Nor would I in that lovely circle raise

One blush, to gain a thousand coxcombs'praise... (1732, Fielding avait 25 ans).

La préface de *Shamela* mentionne « our Author's professions of modesty, which in my youth I have heard at the beginning of an epilogue ».

2. *Joseph Andrews*, I, 17.

claquer ses doigts, reprendra un geste favori de Shamela. Et Shamela sanglote comme sanglotera Betty la femme de chambre, à la fin d'un chapitre de *Joseph Andrews* (1). La mère Andrews annonce la Mrs Slipslop du roman par ses lapsus ; elle dira *digression* pour *discretion*, *poluteness* pour *politeness*, etc. Ecoutez enfin en quels termes le pasteur Oliver parle des devoirs du clergé : Il doit se contenter « d'avoir les satisfactions certaines d'une bonne « conscience, l'approbation des sages et des gens de bien, « et la joie extatique de savoir que ses voies sont agréables « au grand Créateur de l'Univers (2). » Cette ample période surprend dans *Shamela*. Mais quiconque est un familier de Fielding y sentira le ton et l'accent de son style, et la noblesse des paroles que prononce plus d'une fois le pasteur Adams (3).

Enfin dans *Shamela* comme dans *Joseph Andrews* nous retrouvons le même mélange curieux de morale naturelle et de morale mondaine : morale naturelle, celle qui condamne Pamela pour sa perversité secrète et les calculs de sa conduite ; morale mondaine, celle pour laquelle un homme qui peut posséder une femme sans l'épouser et ne le fait pas, est un niais.

Que conclure de ces preuves ? Faut-il admettre que

1. « You are jealous if she but looks... at a poor Pa-a-a-arson in his Pu-u-ulpit. (*Shamela*, p. 45) Cf. *Joseph Andrews*, I, 18 : « my be-betters are wo-worse than me. »

2. « The secure satisfaction of a good conscience, the approbation of the wise and good (which never were or will be the generality of mankind and the extatic pleasure of contemplating that their ways are agreeable to the great Creator of the Universe » (p. 5).

3. Depuis que ce chapitre a été écrit (1914) Mr Paul de Castro l'a confirmé dans un article de *Notes and Queries* (8 janvier 1916) qui contient d'autres rapprochements frappants entre certaines expressions de *Shamela* et des phrases analogues tirées de *Joseph Andrews*, *the Champion*, ou *Jonathan Wild*.

Fielding n'a pas écrit *Shamela*, mais qu'il connaissait le livre et lui a emprunté certains traits pour son propre roman ? Comment imaginer alors que ses contemporains et ses nombreux ennemis, ne s'en soient point aperçus et ne l'aient pas accusé de plagiat ? *Shamela* était connue (1). Non, ses contemporains et Richardson en tête, qui connaissaient Fielding, ses habitudes et son style, ne s'y sont pas trompés (2). Nous pouvons partager leur avis, et lui attribuer ce petit ouvrage, avec autant de certitude qu'on en peut éprouver en l'absence d'une signature ou d'un aveu formel.

Et ceci nous servira encore à fixer sa physionomie. Je vois un homme irrité contre Colley Cibber, et lançant contre lui et son fils son *Apology for the life of Mr T. C.* — exaspéré ensuite, lui qu'on taxait d'immoralité, contre l'auteur de *Pamela* (en qui il croyait peut-être retrouver Cibber) contre sa fausse morale et sa pleurnicherie sermonneuse — lançant contre lui sa *Shamela*. Le second ouvrage est fort au-dessus du premier. Je vois un pamphlétaire impatient d'écrire, irrité des lisières qu'on lui impose, jetant au public ces deux libelles et s'apercevant, au moment même où il les écrit, qu'il peut faire mieux. *Shamela* l'amène à *Joseph Andrews*.

D'autres résistances se dessinaient. En août 1741, paraissait un petit livre intitulé *The Virgin in Eden*. Ennuyeux et mystique, il ressemble à tous les ouvrages de piété médiocres. Mais il nous permet de voir que *Pamela* trouvait des adversaires parmi les âmes religieuses. « Roman indécent, sous une apparence de vertu », « récits

1. Le British Museum en possède deux éditions différentes : l'une de Londres, l'autre de Dublin.

2. Ses ennemis, treize ans plus tard, lui joueront le tour d'intituler *Shamela* une parodie de son *Amelia*.

profanes, vaines histoires faites pour corrompre et détruire les âmes et les mœurs » (p. 77), tel est le jugement que porte sur l'œuvre de Richardson l'auteur de cet édifiant pamphlet.

La querelle gagne Paris. Une *Lettre sur Paméla* y critique aussi l'histoire de la petite servante, à qui l'auteur reproche d'être « trop peu novice », « connaisseuse en œillades », « savante de bonne heure ». Il se moque de ses « vapeurs d'honneur », de ses évanouissements : « A « les répéter si souvent, il [l'auteur] me ferait presque soup-
« çonner que Paméla est chatouilleuse... Ce chatouillement
« est peut-être l'effet d'une sensibilité qui ne lui permet pas
« de soutenir, sans convulsions, les simples préliminaires
« d'un plaisir qu'elle ignore. Cela fait frémir ; mais arrê-
« tons-nous... » (1) Nous nous arrêterons nous-mêmes ici. Aussi bien en avons-nous assez lu pour savoir qu'il existait, lorsque parut *Joseph Andrews*, un certain nombre d'anti-Pamélistes convaincus et obstinés. Il y avait un public tout prêt pour l'œuvre de Fielding.

1. Mentionnons encore ici une *Anti-Paméla* française, véritable « Vice récompensé » et les *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et français, tant anciens que modernes*, par Aubert de la Chesnaye-Desbois (Paris, 1743). Deux de ces lettres sont consacrées à *Paméla*, qui, dit l'auteur, n'a « ni diverti, ni plu ». « Aimant les douceurs qu'on lui conte, se donnant le plaisir d'en faire part à ses parents, extrême dans ses éloges, emportée dans ses invectives, curieuse de ses ajustements, n'étant pas toujours fâchée des poursuites du Milord, peut-être n'affectant une vertu sauvage que pour mieux arriver à son but... elle instruit à la vérité, mais qui ? des filles de son espèce, à bien ménager la passion que des hommes au-dessus de leur état peuvent concevoir pour elles... » « Je crois ne rien avancer de trop en disant que *Paméla* à cause de quelques expressions trop naturelles peut avoir des lecteurs, qui ne iront pas ses lettres avec toute la tranquillité que l'Editeur veut qu'elles inspirent... » « La gloire de passer pour vertueuse la charme autant que d'être vertueuse... » Et l'auteur conclut : « Je doute qu'il y ait eu de roman plus critiqué que celui-ci. »

Ce qui est irritant et parfois exaspérant dans le roman de Richardson, ce n'est pas tant que le caractère de Pamela soit d'une pruderie si mesquine et si foncièrement immorale ; bien au contraire toutes ses petites vanités, son admiration naïve et complaisante pour la fortune, son indulgence pour B... à qui elle pardonne son indicible grossièreté parce qu'il est bien fait et riche, son amour de la toilette, tout cela, et même sa sensibilité érotique un peu trouble, tout cela est juste, pris sur le vif ; ce pourrait être, avec un peu d'esprit critique chez l'auteur, une admirable et profonde étude psychologique, authentique et impitoyable, le portrait fouillé d'une petite dame de compagnie du XVIII^e siècle, suffisamment mijaurée, romanesque mais prudente, et fort habile à rendre sa vertu profitable. Non, ce qui est irritant et parfois exaspérant, ce n'est point l'héroïne, mais c'est l'admiration béate de l'auteur pour elle. On sent qu'il a du monde la même vision qu'elle, étroite et conventionnelle. En la peignant, c'est le secret de son âme propre qu'il nous a livré (1).

Ce qui est irritant, c'est sa prétention de nous donner pour un roman édifiant et moral une histoire scabreuse, dont tout l'intérêt est de savoir si un brutal réussira finalement à abuser d'une jeune fille : « Pamela sera-t-elle ou ne sera-t-elle pas déflorée ? » Telle est la question précise qui se pose bientôt, tel est le problème angoissant de ce livre, celui grâce à quoi tant de lectrices et de lecteurs haletants en ont tourné fiévreusement les pages, ce-

1. Ceci devait interdire tout rapprochement avec Marivaux, dont la *Marianne* peut se trouver dans une situation analogue, mais est si loin de se donner pour vertueuse ! Elle veut réussir, et l'avoue bien haut. Elle se moque de son vieil amoureux et le mène très consciemment. Autre différence profonde : *Marianne* est une histoire contée par une femme expérimentée qui revoit sa vie et la juge. Ce sont des souvenirs très critiques et non, comme chez Richardson, un journal tenu heure par heure

lui qui leur a fait lire sans dégoût des scènes aussi pénibles que celle où l'auteur ayant jeté dans le même lit Pamela et B... a complaisamment décrit, avec des détails de huis clos, une tentative de viol.

On le sent clairement en lisant Fielding, c'est contre l'état d'esprit de l'auteur, contre son affectation constante de vertu qu'il s'insurge, beaucoup plus que contre le roman lui-même. « La seule source du vrai comique, à mon sens, c'est l'affectation. Or l'affectation a toujours pour mobile la vanité ou l'hypocrisie », ainsi s'exprime la préface de *Joseph Andrews*. Lequel de ces deux mobiles avait poussé l'auteur de *Pamela* ? On n'avait que l'embarras du choix.

Joseph Andrews est le frère de « l'illustre Pamela, dont la vertu est désormais si fameuse ». Il l'admire et veut l'imiter. Justement il se trouvera dans la même situation qu'elle. Il est bien fait de sa personne, assez instruit, et sa voix est si douce qu'on ne peut lui confier les travaux habituels aux enfants de la campagne. Elle attire les oiseaux au lieu de les chasser ; et la meute se détourne du piqueur et de son cor pour rallier ses appels harmonieux. On attache alors Joseph au service personnel de Lady Booby, qui se laisse émouvoir par ce beau garçon. Son mari mort, elle sent croître son amour pour le jeune valet. Elle le lui fait sentir, d'abord par des paroles, puis par des attitudes, enfin par des gestes auxquels il est impossible de se méprendre. Aussi bien Joseph ne s'y méprend-il pas (1). Mais le frère de Pamela veut se montrer digne de « la

1. Cette situation fait évidemment songer à celle de Jacob (dans le *Paysan parvenu* de Marivaux) regardant sa maîtresse à sa toilette, et plus encore à la scène dans laquelle M^{me} de Fécour (IV^e partie) fait comprendre à ce « gros Brunet » qu'il lui « plaît ». Mais Jacob n'a rien de Joseph. Et Fielding n'avait pas besoin de chercher dans Marivaux une situation qui est celle du Joseph de la Bible devant M^{me} Putiphar !

plus adorable, la plus vertueuse des sœurs ». Comme elle, il s'encourage au bien par la lecture de « bons livres » ; il a ses manières, lui emprunte ses paroles. « Je ne veux pas, lui écrit-il, révéler les secrets de notre maison... mais je crois que ma maîtresse a l'intention de me perdre. » Fielding n'a pas poussé la parodie jusqu'à publier la réponse de Pamela. Au reste les événements se précipitent. Joseph résiste à sa maîtresse, il résiste aux propositions plus précises de Mrs Slipslop, la dame de compagnie. Sa chasteté triomphe donc : mais servante et maîtresse, l'une conseillant l'autre, s'accordent enfin pour le mettre à la porte.

Nous voici parvenus au terme du chapitre X, et jusqu'ici la parodie a suivi d'assez près son modèle. Le frère imite la sœur jusqu'à l'héroïsme, jusqu'au ridicule même. Et peut-être ce « Joséphisme » — le mot est de Fielding — d'un beau garçon solide trouverait-il aujourd'hui des défenseurs. Au siècle de Fielding il paraissait certainement fort naïfs. Les hommes de ce temps ne se piquaient point de vertu. Les plus purs se contentaient de ne pas chercher l'occasion ; la fuir leur eût semblé surhumain. Un Joseph Andrews leur paraissait affecté, donc comique, car nous savons que « la source du comique est l'affectation ».

« Mais bien malin, proclame Fielding, celui qui pourrait prédire la suite de notre histoire. » Le chapitre XI change tout cela : si Joseph est chaste, nous explique-t-on maintenant, ce n'est point par une pudibonderie risible. C'est tout simplement qu'il est amoureux ailleurs. Mais alors il n'est plus ridicule ? (1) Quel homme sain, étant

1. Je ne suis pas tout à fait certain que c'eût été l'avis de Fielding. Tom Jones, qui sera sincèrement amoureux lui aussi, ne se fera pas faute de braconner un peu partout. Mais Tom Jones a de nombreuses excuses. Et d'ailleurs il regrette ses fautes...

amoureux d'une fiancée aussi exquise que Fanny, se laisserait émouvoir par la beauté mûre de Lady Booby, ou par les étreintes d'une Slipslop moustachue ? Et si Joseph Andrews n'est plus ridicule, que devient alors notre parodie de Richardson et de *Pamela* ? Fielding a-t-il donc oublié son dessein primitif ?

Cette volte-face apparente a généralement surpris les critiques. Ils expliquent que Fielding s'est lui-même laissé prendre par l'histoire qu'il contait, et s'y est intéressé suffisamment pour oublier de parodier Richardson. Je me méfie d'une explication qui s'appuie sur une faiblesse d'un si grand écrivain. La vérité me paraît plus simple. Si Fielding cesse de développer la donnée première de son œuvre, c'est peut-être, tout uniment, parce qu'elle ne comportait pas en elle-même un plus long développement.

La situation de Joseph Andrews diffère en effet profondément de celle de *Pamela*. Celle-ci aime secrètement son séducteur, elle est dans son rôle de femme lorsqu'elle se défend contre lui, sans toutefois le décourager entièrement ; son persécuteur est jeune : il trouve dans sa résistance la preuve de qualités morales qui la lui font aimer. Au contraire le sujet même que traite Fielding veut que Lady Booby soit une femme mûre qui, seule, peut jouer le rôle d'initiatrice vis-à-vis de Joseph. S'il en est ainsi, Joseph ne pourra l'aimer d'amour. D'autre part ses refus le feront juger niais. Et voilà le livre fini. Empruntons à Fielding une autre raison, qu'il donne avec une franchise un peu brutale : l'amoureux peut espérer posséder malgré elle la femme qu'il recherche ; un Squire B... peut donc poursuivre longuement une *Pamela* sans se lasser. Mais la chasteté d'un homme est toujours en son pouvoir : Lady Booby essaiera à plusieurs reprises de forcer l'adversaire ; elle

se rend compte enfin que le jeune homme est imprenable et le congédie.

Voici donc Joseph jeté sur les routes d'Angleterre. C'est ce résultat qu'il était important d'amener. Toute la parodie des dix premiers chapitres tombe tout à coup, glisse des personnages qu'elle enserrait, et que nous verrons maintenant eux-mêmes. Elle ne disparaît point cependant sans retour. Après l'avoir ainsi fortement indiquée au début, l'auteur y devra moins adhérer ensuite : comme un navire va sur son erre, le roman continue d'avancer sur l'élan vigoureux de ces premiers chapitres ; et nous verrons avec quel art Fielding reprendra pour conclure les fils dénoués de cette intrigue.

Joseph Andrews quitte donc la maison de ses maîtres, regretté, comme l'était Pamela, de tous les serviteurs. Un accident lui fait rencontrer à l'auberge son vieil ami le Pasteur Adams ; dès lors ils voyagent ensemble, et après avoir retrouvé la jeune Fanny sur la route, après mainte aventure et mainte bataille, ils arrivent enfin chez eux. De même que la donnée parodique avait fourni l'exposition, elle fournit le dénouement. Malgré toutes les machinations de Lady Booby, Joseph Andrews comblé de bienfaits par son beau-frère, gracieusement reçu par sa sœur Pamela, conduira enfin sa Fanny à l'autel et recevra la bénédiction du bon pasteur Adams.

Ainsi donc nous trouvons la parodie de Richardson au point de départ du roman. Elle lui donne son mouvement général, et nous la retrouvons au point d'arrivée. Peut-on dire dès lors que Fielding l'ait « oubliée » ?

S'il ne l'a point oubliée cependant, il est trop grand déjà pour s'être limité à cela. Joseph est mieux qu'une caricature de sa sœur Pamela. Certes il résiste à des entreprises réitérées contre sa pureté. Après Lady Booby,

après Dame Slipslop, il doit jeter à la porte de sa chambre une certaine Betty, fille d'auberge, qui lui quémante un peu d'amour avec des gestes décisifs. Mais ce n'est point chez lui niaiserie ou insensibilité. Car il avouera à Pamela que la vue des charmes de Lady Booby ne l'a pas laissé insensible : « J'étais bien près, dit-il, d'oublier tous les bons enseignements du pasteur Adams. » Nous le verrons, fiancé impatient, habile à profiter d'une ombre propice pour parler de plus près à Fanny. A vrai dire, il tourne bien une fois au berger d'églogue (1), mais il reste la plupart du temps une figure amusante de jeune amoureux simple et franc, vigoureux au physique comme au moral.

Il annonce déjà, par son humanité, le grand héros fieldinguesque ; en danger de mourir, il voudra bien se confesser et regretter ses fautes, mais il se refusera énergiquement à se repentir de son amour pour Fanny, ou à pardonner aux bandits qui l'ont blessé : « a good hater », l'expression est anglaise, comme la chose. Ou bien encore, lorsque Pamela, avec des airs de sœur aînée, reprendra Fanny « d'oser prétendre à un parti comme son frère », Fanny se contentera de pleurer ; mais Joseph met son bras sous le sien et l'emmène en criant qu'il ne reconnaîtra ni pour parents ni pour alliés les ennemis de sa chère Fanny ; et il a l'air si décidé, que « ... M. Booby ne jugea pas à propos de le retenir » (2). Nous voici loin du Joseph qui, au début du roman, écrivait à sa sœur des lettres si timides. Il ose maintenant tenir tête au pasteur Adams, lorsque son intérêt est en jeu. L'enfant des premières aventures est

1. *Jos. And.*, II, 12, p. 181. Dans nos citations, le premier chiffre (roman) renvoie au livre, le second au chapitre. La page est celle de l'édition J.-P. Browne (London, Bickers et Son, 1903).

2. *Jos. And.*, IV, 11, p. 382.

devenu un homme. Quelques semaines d'existence sur les routes ont suffi à le développer.

En Fanny sa fiancée Fielding a peut-être déjà voulu opposer à la fausse ingénue Pamela la peinture d'une jeune fille authentiquement chaste. Au moins ne se livrera-t-elle à aucune intempérance épistolaire : elle ne sait ni lire ni écrire. C'est une belle campagnarde bien en chair, qui aime assez goulûment son Joseph. Elle ignore les raffinements de Pamela et ses « vapeurs d'honneur » : que l'on compare à la description du premier baiser dans *Pamela*, si savoureusement dégusté, le charme ouvert et naïf de lignes comme celles-ci, qui décrivent la première séparation des deux amoureux. « Mille soupirs
« gonflaient le sein de Joseph, mille larmes coulaient des
« yeux de l'aimable Fanny ; et quoique sa modestie lui
« permit seulement de subir les baisers ardents de son
« amoureux, son violent amour l'empêchait de les recevoir
« tout à fait passivement, et elle le serrait doucement contre
« sa poitrine... » L'embarras rougissant de la phrase ajoute ici à l'effet. Nous sommes dans un autre monde que celui de Richardson, un monde de nerfs plus calmes et de sensibilité moins capiteuse. Suivant le mot de Coleridge, nous quittons une chambre de malade et nous nous retrouvons au grand air.

Quant à Pamela, Fielding s'est amusé à nous la montrer jeune mariée. Elle sermonne et moralise sans fin : un moment, sur une révélation incomplète, on croit que Joseph et Fanny sont frère et sœur. Et les deux amants se trouvent tout penauds d'être ainsi réduits à l'amour fraternel ; mais Pamela arrive à point avec un discours : « S'il aimait
« réellement Fanny comme il le devait, d'une affection
« pure, il n'avait aucun motif pour se lamenter d'être son
« frère... » N'a-t-elle donc pas de sens ? Ses pâmoisons nous

ont prouvé le contraire. Mais elle ne consent pas à l'avouer : tout le malentendu entre Richardson et Fielding est condensé en cette opposition.

Plus nous approchons de la fin du roman, plus la parodie s'amenuise. L'auteur est désormais plus sûr de lui. Les coups sont moins lourdement assénés, mais ils pénètrent mieux. Une personne d'une humilité aussi affectée que Pamela ne saurait qu'affecter la fierté lorsqu'elle sera exaltée à son tour. Le préjugé de grandeur mondaine qu'elle appliquait à ses supérieurs, elle se l'appliquera à elle-même et à ses inférieurs. Quelqu'un lui dit-il que « Fanny est son égale, après tout », elle répond en pinçant la bouche : « Elle était mon égale, mais je ne suis plus Pamela Andrews. Je suis maintenant la dame (1) de ce gentleman, donc au-dessus d'elle » (IV, 7). La satire est fine, et la déduction psychologique fort juste. Fielding, ailleurs, se contentera de plaisanter, lorsqu'il nous montrera par exemple, pendant la cérémonie du mariage de Joseph, le pasteur Adams reprenant publiquement Booby et Pamela, qui riaient dans l'église. J'en aurai fini avec Booby en disant simplement que c'est un personnage insinifiant, mais « très bien ».

On ne saurait donc appeler *Joseph Andrews* une parodie, au sens où l'on emploie le mot lorsqu'on parle du *Virgile Travesti*. Fielding n'a point repris le roman de Richardson page par page (2). Il y a seulement emprunté la donnée initiale de son œuvre : il a, selon le mot de

1. La première édition disait « wife... », la seconde corrige finement en « lady... ».

2. On a remarqué quelques divergences. Voici la principale : Richardson disait des parents de Pamela : « They brought up a great family, of which I am the youngest, etc... » Fielding écrit au contraire : « Mr Joseph Andrews... was esteemed to be the only son of Gaffer and Gammer Andrews... » (I, 2).

Richardson lui-même, « greffé » son roman sur *Pamela* (1).

Au reste la parodie était un genre trop secret pour qu'il pût s'en accommoder longtemps. L'auteur d'une parodie porte un masque, et Fielding, au moment où nous arrivons, se sent assez sûr de lui pour marcher à visage découvert. Il veut être lui-même. Aussi l'intrigue proprement dite, née de la parodie, ne jouera-t-elle ici qu'un rôle accessoire. Elle permet de jeter les personnages dans des aventures où se manifestent leurs qualités. Et c'est en quoi Fielding se distingue dès à présent des romanciers picaresques. *Joseph Andrews* n'est pas un roman d'intrigue, c'est déjà un véritable roman de caractère.

Nous voici donc amenés à employer en parlant de lui le langage de la critique dramatique. C'est qu'au moment où il débute comme romancier, Fielding est un dramaturge expérimenté. Ses comédies, de quelque façon qu'on les juge, sont habilement fabriquées. Or il construit son roman comme nos écrivains classiques construisaient leurs pièces, suivant un plan régulier, solide et sûr. Les quatre livres sont comme quatre actes, dont le premier contient l'exposition et le nœud, le deuxième et le troisième des péripéties, le quatrième le dénouement. Chacun des personnages, au cours des premiers chapitres, apparaît sur la scène à son tour, Adams après Joseph, puis Dame Slipslop, puis Lady Booby ; puis ces personnages se rencontrent, les conflits qui les mettront aux prises se laissent d'abord entrevoir, puis se déclarent violemment. « The scene opens itself by small degrees », nous dit l'auteur (p. 57), le spectacle ne nous est montré que petit à petit, graduellement, méthodiquement. Jamais encore

1. « A lewd and ungenerous engraftment ».

dans la littérature anglaise, romancier n'avait aussi nettement charpenté son œuvre (1).

L'intrigue nouée, et les protagonistes jetés sur la grande route, il ne s'agit plus que de les y retenir, et de retarder le dénouement par des péripéties convenables. En grand artiste réaliste, Fielding n'y emploiera que les moyens les plus simples. La pluie, un orage forceront nos gens à s'arrêter dans une auberge (II, 12, p. 179), leur pénurie les y retiendra (II, 13, p. 190) des voleurs les dévaliseront, un juge les arrêtera arbitrairement. Rien là que d'ordinaire et de courant à cette époque : c'était la menue monnaie des faits divers de la grande route anglaise.

Et cette perfection artistique nous frappera surtout si nous comparons à cette économie des moyens dramatiques les complications, l'enchevêtrement des motifs qui se rencontrent chez Richardson.

Mais si les moyens sont fort simples, en revanche on ne laissera rien sans explication. Dame Slipslop retrouve-t-elle Mr Adams et ses compagnons à l'auberge, qu'elle s'empresse de nous dire le pourquoi et le comment de cette rencontre : et c'est en même temps une occasion de nous peindre cette intarissable bavarde (II, 13, p. 187).

1. Dans la préface d'*Incognita ; or Love and Duty Reconciled*, à la suite du passage bien connu où il distingue *Novel* et *Romance*, Congreve a comme pressenti cette discipline que devait subir avec Fielding le roman anglais : « Since all traditions must indisputably give way to the drama, and since there is no possibility of giving that life to the repetition or writing of a story that it has in the action, I resolved in another beauty to imitate dramatic writing, namely in the design, contexture, and result of the plot. I have not observed it before in a novel... In a comedy this would be called the unity of action ; here it may pretend to no more than the unity of contrivance... » Certes Congreve n'a pas suivi ce beau programme dans *Incognita*. Mais la théorie est curieuse, de soumettre le roman, inorganique, aux lois vivantes du drame. Ce que Congreve, pur dramaturge, n'a pas réussi à faire, Fielding y parviendra dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones*.

Vient un moment où « le lecteur peut s'étonner que Mr Adams réussisse à se procurer assez d'argent pour subsister si longtemps ». On le lui explique encore (II, 2, p. 107). Ailleurs, Adams et Fanny sont arrêtés et conduits par erreur devant le juge : un paragraphe nous expliquera combien la méprise de ceux qui les ont arrêtés était excusable (II, 10, p. 168). Et la seconde édition corrigera la première sur ce point. Elle apportera son complément d'explications et de vraisemblances.

C'est en cela surtout que l'école du théâtre a été profitable à Fielding. Il applique au roman la discipline dramatique, les règles de construction solide qu'a formées une expérience collective déjà vieille. Le théâtre de la Restauration achevait alors de mourir de l'abus des procédés et des formules, d'un excès de « métier ». Usé au théâtre, ce métier est neuf ici, et vivifie le roman.

Roman de caractère, avons-nous dit, où l'intrigue, toute robuste qu'elle paraisse, n'a point cependant la première place. Et *Joseph Andrews* aura bien le défaut que présentent trop souvent les comédies de caractère. Le dénouement est nécessairement le point faible dans les œuvres de cette sorte. Il est rare en effet qu'il n'y soit point introduit de l'extérieur : car le jeu des caractères ne s'arrête pas, ne « finit » pas. *Tartufe* se termine par le fait du « prince ». Pour empêcher Harpagon d'épouser Marianne, il faut la miraculeuse reconnaissance d'une fille par son père (1). C'est à un dénouement du même genre que Fielding a recours pour *Joseph Andrews*. On découvre que Joseph est le fils d'un gentleman, Mr Wil-

1. Fielding, dans sa traduction de *l'Avare*, a corrigé ce dénouement et a essayé de le rendre plus vraisemblable, ce que nous montre assez curieusement combien le préoccupaient ces questions de vraisemblance. Cf. *supra*, pages 27-30.

son, que Fanny, loin d'être une enfant trouvée, est la fille du père et de la mère Andrews. Les convenances bourgeoises sont sauvées, — concession curieuse, et de la dernière heure, aux préjugés du temps, — personne désormais ne s'opposera au mariage, qui termine heureusement le livre. Encore ce faible dénouement n'est-il point amené d'une main maladroite. Fielding s'est plu à ménager progressivement la surprise. On découvre d'abord que Fanny est la fille des Andrews. Tout le monde, pendant quelque temps, la croira donc sœur de Joseph, et ceci permettra de peindre les réactions variées des principaux personnages. Nous avons vu la douleur de Joseph et de Fanny ; le pasteur Adams dira lui aussi son mot ; enfin l'espoir renaîtra au cœur de Lady Booby. Est-il besoin de faire ressortir le caractère classique de cette construction ? On croirait souvent que Fielding a lu Boileau (1). Enfin arrive Mr Wilson qui reconnaît en Joseph, grâce à un signe en forme de fraise qu'il a sur la poitrine, le fils qu'on lui a dérobé autrefois. Notez au reste que cette arrivée de Mr Wilson, qui se produit au chapitre XV, nous a été annoncée dès le chapitre V.

Si nous nous pénétrons bien de cette construction méthodique du roman fieldinguesque, nous comprendrons plus aisément l'importance donnée à certains personnages, qui semblent parfois soutenir dans l'action un rôle trop lourd pour leurs épaules. Car il est bien certain qu'un Joseph Andrews, une Lady Booby ont pour principale mission de faire mouvoir l'intrigue : et c'est bien le gros inconvénient de ce système, que les personnages qui sont

1. D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.

D'ailleurs Fielding connaît fort bien, sinon Boileau, au moins ses successeurs français du XVIII^e siècle, Le Bossu, Bellegarde, etc.

ainsi au centre de l'action ne sont point toujours au centre de l'intérêt. Pour prendre une comparaison moderne, qu'au reste nous ne ferons pas tout à fait sans arrière-pensée, Joseph joue ici un rôle assez analogue à celui que joue dans une œuvre récente l'excellent et simple Jacques Tournebroke. L'un fait parler M. le pasteur Adams, tout comme l'autre fait parler M. l'abbé Jérôme Coignard; et l'intrigue Joseph-Fanny tient dans l'économie de l'œuvre ancienne une place de même importance que celle qu'accorde l'œuvre moderne aux amours moins modestes de Tournebroke et de la jolie Jahel. Quant à Lady Booby, le IV^e livre nous la montrera acharnée et habile à utiliser tous les obstacles qui se dressent devant le bonheur de Joseph et de Fanny. Elle recule pied à pied, et ne cède enfin que lorsque sa résistance nous a permis de voir sous tous leurs aspects, à la faveur de conflits où les âmes se révèlent à nu, tous les personnages du roman. Elle est une « utilité », au sens le plus favorable que puisse prendre ce mot : elle pèse sur l'action, la retarde ou la précipite.

Tel est dans ce roman, si souvent appelé « d'aventures », le rôle de l'aventure, de l'intrigue. Elle est rarement traitée pour elle-même, et serait maigre si elle n'était chargée de caractères. L'essentiel est qu'elle *n'accroche* nulle part, afin que nous puissions être attentifs aux caractères, tels qu'elle les révèle dans leur relief entier.

Nous avons vu ce qui rapproche un tel art du théâtre. Par où en diffère-t-il ? Il est à la comédie, nous dit l'auteur, ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* furent à la tragédie grecque (1). Fiel ding prétend écrire « une épopée comique en

1. Congreve avait déjà fait un rapprochement analogue dans la préface d'*Incognita* (citée plus haut) où il distingue le « romance » du « novel »

prose ». Son avantage sur le théâtre, c'est que n'étant plus restreint par les conditions de la scène, il peut donner pleine carrière à son imagination. Un caractère dramatique doit se tenir dans certaines limites, être arrêté dans ses lignes : ce qu'il gagne en vigueur et en netteté, il le perd forcément en richesse (1). Au romancier au contraire appartiennent les longs développements de dessin plus mou, il peut s'attarder à sa peinture, les « repentirs » ne lui sont point interdits. Il peut expliquer des contradictions apparentes, il peut enfin entourer ses protagonistes de toute une atmosphère de personnages secondaires qui paraîtront sur la scène un instant, le temps de dire une tirade, quelques mots. Mais ces quelques mots, prononcés par un personnage éphémère, auront servi à ajouter au tableau une touche minime et essentielle, qui y reste définitivement fixée. Le romancier en un mot n'est point condamné comme le dramaturge à l'unité et à la sobriété.

Et pourtant cette discipline, Fielding semble avoir voulu s'y contraindre par une secrète exigence de son libre génie. Jamais nous ne le percevrons mieux qu'en étudiant le caractère d'Adams. C'est sans aucun doute l'un des plus copieux où se soit jamais dépensée la verve d'un romancier : mais cette admirable abondance n'est point

« Romances give more of wonder, novels more delight. And with reverence be it spoken and the parallel kept at due distance, there is something of equality in the proportion they bear in reference to one another, with that between Comedy and Tragedy. »

1. Ceci est vrai surtout de la Comédie du temps, limitée à des types fixes. Un écrivain donnait dans *The Museum*, en août 1747, la recette suivante pour faire une comédie : « Take a Coquette, a Beau, a Lover, a Valet, a miserly Father, and mix them well... let the Coquette use her lover like a dog for a long time, then marry him unaccountably to his great wonder and astonishment, then put in a Song and a Dance, and you have a complete Comedy. »

confuse. Aucun trait n'empiète sur les autres : cette physionomie reste ordonnée. Jamais génie plus débordant ne s'imposa méthode plus rigoureuse.

C'est progressivement que nous faisons connaissance avec Adams. Il entre peu à peu en nous, chaque chapitre apporte un trait nouveau, reprend une touche ancienne et la corrige, modifie une nuance. Et cette âme délicieuse se révèle à nous avec toutes ses richesses continuellement épandues, sa vie sans cesse renaissante. J'hésite au moment d'y porter la main.

Mr Adams est desservant de la paroisse. De hautes influences lui ont valu ce poste qui lui permet de vivre, avec sa femme et six enfants, sur une prébende annuelle de vingt-trois livres sterling ! Mais il ne songe pas à déplore sa pauvreté, car son esprit regorge de trésors plus précieux que toutes les richesses matérielles. Il sait beaucoup, d'une science qu'il n'a point acquise dans les écoles ou les universités, mais par des lectures assidues, et il a lu presque uniquement les auteurs anciens et les auteurs sacrés. Il connaît Homère à satiété. La seule tragédie moderne qu'il n'ignore pas est le *Caton* de Mr Addison qu'il admire beaucoup, et la seule comédie où il se risqua, ce fut *The Conscious Lovers* de Mr Richard Steele ; car certains passages, dit-il, « en sont aussi beaux et aussi profitables qu'un sermon ». A lire tant d'auteurs anciens, il a pris leurs habitudes et leur philosophie modérée. Il raisonne volontiers et de tout, se plaît aux causeries et aux discussions, engage des conversations au hasard des rencontres, sachant qu'il y a partout à gagner ; ou, s'il est seul, s'assied au bord d'une route pour lire Eschyle, un Eschyle manuscrit qu'il a soigneusement copié de sa propre main. Il s'est formé un monde idéal, le seul où il vive volontiers. L'autre, le monde des choses réelles, lui paraît difficile.

Il l'oublie souvent, et ses distractions sont exquises et réjouissantes. Parti de son village pour vendre à Londres dix volumes de sermons dont il espère tirer argent et gloire, il s'apercevra tout à coup au milieu du chemin, qu'il les a oubliés chez lui. Au reste il ne s'en montre pas démesurément fâché : ce lui sera l'occasion d'un voyage à pied, et il les adore (1). Un autre jour il quittera une hôtellerie en oubliant, en pure simplicité de cœur, de régler la note ; il passera plusieurs jours sans songer à son cheval, qu'il a laissé dans l'écurie d'une auberge. Ou bien, pour voler au secours de Fanny, il jettera au feu par mégarde le livre qu'il lit, son précieux Eschyle, et il n'en sauvera qu'une relique infime, la belle reliure en peau de mouton.

Ne croyez pas cependant que rien dans cette peinture sente la charge ou l'effort. Adams n'est pas non plus un « distrait » du genre de Ménalque, dont l'esprit est vide. Le sien au contraire est toujours occupé, et s'intéresse à tout. Nous l'aimerions moins, s'il n'était pas si spontané. A cinquante ans, il s'est conservé l'âme fraîche d'un enfant, qui ouvre sur notre vieux monde des yeux tout neufs. Ainsi il n'imaginera pas un instant qu'un homme et une femme puissent vivre ensemble autrement que mariés (IV, 12, p. 385). Crédule et naïf, il se laissera duper avec une facilité désarmante (2). Il semble même qu'il invite

1. Ce n'est pas le seul trait qu'il ait en commun avec Rousseau. Nous analyserons, en parlant de *Tom Jones*, le naturalisme (ou amour de la nature) de Fielding. Retenons dès maintenant cette indication de la Nature essentiellement bonne. Elle est développée surtout dans l'histoire de Mr Wilson (III, 4).

2. C'est évidemment l'une de ses grandes ressemblances avec Don Quichotte. Notons-en ici quelques autres : a) sa grande taille, qui fait qu'à cheval il touche la terre de ses pieds ; b) son grand amour des batailles, d'où cependant il sort souvent à son avantage. Enfin et surtout,

les gens à le tromper. Voici qu'on le présente à un libraire, acheteur possible de ses sermons. « Pour amener le libraire à traiter rapidement et à lui donner un prix plus élevé, Mr Adams lui dit sa joie de le rencontrer ; il avait en effet grand besoin d'argent ; le sien était presque tout dépensé, et il avait justement dans cette auberge un ami que les voleurs avaient roué de coups, et qui était fort dénué. Ainsi donc, ajoute-t-il, rien ne saurait mieux m'arranger que de faire immédiatement marché avec vous. » (I, 17, p. 93). On devine comment se termine une discussion d'affaires engagée si habilement avec un commerçant retors (1). Bonhomme, sans malice et sans détour, il révélera ailleurs inconsciemment les secrets qui lui furent confiés, au moment même qu'il proclame les vouloir cacher (II, 3, p. 117).

C'est là sa grandeur. Il peut y avoir une gloire sainte à être dupe, et la sympathie profonde de l'humanité va droit à un Don Quichotte (plus tard à un Pickwick) qui ignore les voies tortueuses des habiles. Seuls les gens vertueux du livre aiment le pasteur Adams ; les sots et les coquins le bernent et le persécutent. Mais c'est encore lui qui a raison contre eux. Il croit bonnement aux promesses d'un mauvais plaisant (II, 16, p. 205). Le premier hypocrite venu peut lui en conter à son aise (III, 12, p. 317). Le coquin le plus flagrant lui reste caché. Un squire et ses amis, pendant toute une soirée, peuvent lui faire subir les plaisanteries les plus grotesques ou les farces les plus odieuses : on lui lance une meute dans les jambes, on re-

la cause de leurs infortunes est la même : Adams s'imagine le monde d'après les livres qu'il a lus, tout comme Don Quichotte. Et tous deux se trompent de si bonne foi et veulent si bien faire, qu'ils éveillent chez le lecteur les mêmes résonances sympathiques.

1. Peut-être est-ce là un souvenir de la naïveté avec laquelle *Gil Blas* vend sa mule (ch. 1).

tire sa chaise lorsqu'il vient pour s'asseoir, on jette sur ses chausses une pleine assiette de potage... mais « ses dispositions innocentes le rendaient fort lent à découvrir des plaisanteries de ce genre ». Même lorsqu'il les a découvertes, le cher homme pardonne toujours. Enfin une farce passe la mesure : il est précipité dans un baquet plein d'eau. Alors Mr Adams se fâche : il attire dans son baquet l'hôte malveillant, et part avec Joseph en jetant sur cette maison quelques malédictions sonores (1).

A vrai dire, s'il est irrité, c'est moins en raison de son préjudice personnel que pour le démenti que reçoit sa philosophie. Là se trouve en effet le secret de l'équilibre artistique de ce caractère, à la fois sympathique et ridicule. Nous avons le droit de rire sans trop de remords lorsque le pasteur Adams est malmené, cahoté et navré par des réalités qu'il a méconnues. Loin d'avouer son inexpérience, il a en effet la prétention de connaître la

1. L'original de ce caractère de mauvais plaisant pourrait fort bien être Charles Lennox, second duc de Richmond : « Sa belle-mère Sarah, duchesse de Marlborough, disait de lui : « Tous les talents de mon gendre consistent à agir comme un garçon de 15 ans, et il en a presque 52 : il s'amuse à attirer les gens dans son jardin pour les arroser, il invite des personnes à sa maison de campagne et met des objets dans leur lit pour leur donner des démangeaisons, et il se livre à vingt autres charmantes fantaisies du même genre » (Walpole's Letters, édition Cunningham I, p. 339). Montesquieu fut la victime d'une de ces charmantes fantaisies. Lorsqu'il arriva il fut décidé que l'on jouerait aux ambassadeurs, ce qui signifiait, je pense, que le duc devait recevoir son hôte en grande cérémonie. Le duc avait eu l'idée de faire placer un baquet d'eau froide dans un trou, à l'endroit où Montesquieu devait lui faire sa révérence. Lorsque ce dernier s'avança pour saluer Marlborough, il trébucha et tomba dans le baquet la tête la première. « Je trouvai cela étrange assurément, dit Montesquieu à Charlemont lorsqu'il lui raconta cette histoire plusieurs années après, mais vous savez bien qu'un voyageur doit prendre le monde tel qu'il est... » (Churton Collins, *Voltaire, Montesquieu et Rousseau en Angleterre*, p. 158-160). Ces mauvaises farces sont celles qu'on joue au pasteur Adams, textuellement.

vie mieux que personne : Adams ne manque pas à la règle qui veut que chacun de nous se plaise en une affectation particulière. Mais il est, lui, si ingénument affecté que nous sourions seulement de lui, sans avoir le courage de le reprendre. Son aubergiste vient de lui conter comment il fut lui aussi cruellement bafoué par un faiseur de promesses, dont Adams vient d'être la victime : « Fi donc, » dit Adams, fi donc, voilà vraiment un fort méchant homme. Pourtant j'espère encore que Dieu inclinera son âme au repentir. S'il pouvait seulement apercevoir la bassesse de son vice, s'il songeait combien ses mensonges sont scandalisants et pernicioeux, sûrement il concevrait un si parfait mépris de lui-même, qu'il lui serait impossible de persévérer dans sa conduite. Et à vrai dire, si mauvaise que soit mon opinion de lui, il y a cependant dans sa nature des marques suffisantes de ce *bona indoles*, cette disposition aimable, qui dénote le bon chrétien. — Ah, maître, maître, dit l'hôtelier, si vous aviez voyagé aussi loin que moi, et conversé avec toutes les nations où m'a conduit mon commerce, vous ne vous fieriez pas à la physionomie d'un homme. Des marques sur la figure ! passe encore d'y rechercher si quelqu'un a eu ou non la petite vérole, mais rien d'autre ! » Et le pasteur de répondre, piqué : « Monsieur mon maître, j'ai voyagé beaucoup plus loin que vous, et encore sans avoir besoin de navire. Pensez-vous qu'il suffise pour voyager de traverser pays et cités ? Non,

Cælum non animum mutant qui trans mare currunt.

« Je puis aller plus loin en une journée que vous en une année. Je suppose bien que vous avez vu les Colones d'Hercule, et peut-être les murs de Carthage. Il se peut que vous ayez oui Charybde et vu Scylla, et que vous soyez même entré dans la chambre où se tenait

« Archimède, lors de la prise de Syracuse. Vous avez
« navigué parmi les Cyclades, et passé le fameux détroit
« qui tire son nom de la malheureuse Hellé, dont le des-
« tin fut si harmonieusement chanté par Apollonius de
« Rhodes ; vous avez vu, j'imagine, l'endroit même où
« Dédale tomba dans cette mer, ses ailes de cire fondues
« au soleil ; vous avez traversé le Pont Euxin je n'en doute
« pas ; qui sait, peut-être même êtes-vous allé jusqu'aux
« rivages de la Caspienne, en faisant escale en Colchide
« pour y chercher une autre Toison d'Or. — Ma foi non,
« maître, répondit l'hôtelier, je n'ai jamais touché en
« aucun de ces endroits. — Eh bien moi j'y suis allé,
« répliqua Adams. — Alors, s'écrie l'hôte, vous avez dû
« aller aux Indes Orientales, car je jure bien qu'aucun de
« ces lieux ne se trouve aux Indes Occidentales ni dans
« le Levant. — S'il vous plaît, où se trouve le Levant ? dit
« Adams ; le nom indiquerait plutôt les Indes Orientales.
« — Oh Oh ! fit l'hôte, voilà un beau voyageur, qui ne con-
« naît pas le Levant ! Serviteur, maître, ne parlons plus de
« cela ; mais ne jouez plus au voyageur avec vous, vous
« ne nous y prendrez plus. — Puisque tu n'es pas assez
« malin pour me comprendre, fit Adams, je t'apprendrai
« donc que les voyages dont je te parle ici se font dans
« les livres, et que ce sont les seuls dont on puisse tirer
« quelque connaissance. Par eux j'ai appris ce que j'aff-
«irmai tout à l'heure, à savoir que la nature façonne si
« bien le visage à la ressemblance de l'âme, qu'un phy-
« sionomiste habile se laissera rarement décevoir » (II,
« 17, p. 213).

Mais ses livres ne l'ont point préparé à trouver les hommes si mauvais. Leur perversité l'étonne et le scandalise : « Vraiment, s'écrie-t-il, ce monde chrétien est d'une perversité sans pareille, et presque égale à ce que

j'ai lu des païens. » Pourtant aucune leçon de l'expérience ne lui profitera. Voici quelle conclusion il tire d'une aventure où il fut bafoué : « Tu as raison, Joseph, la science « des hommes ne s'apprend que dans les livres. C'est à un « Platon, à un Sénèque qu'il faut la demander. Mais ce sont « là des auteurs, mon enfant, je le crains, que tu n'as ja- « mais lus » (II, 17, p. 210). Non certes, Joseph ne les a point lus, mais sa courte expérience de valet de chambre lui en a appris plus long que tous les livres de son maître.

C'est là qu'est la principale vanité d'Adams. Etant plus savant, il se croit plus sage que ceux qui l'entourent. Il en résulte chez lui un certain pédantisme ingénu dont les manifestations sont d'autant plus savoureuses qu'elles sont moins attendues. Dans une situation grave, il ne pourra se retenir de faire une observation grammaticale (II, 11, p. 173). Il coupera le fil d'une histoire intéressante pour corriger la prononciation d'un nom propre (IV, 10, p. 373). Et il ne perdra pas l'occasion de nous faire une longue conférence sur Homère et ses principales perfections (III, 2, p. 231).

Ce sont là de bien petits travers, et fort pardonnables. Ils nous amusent d'autant mieux que théories et livres n'ont point desséché Adams. Nous avons vu combien il s'obstinait à maintenir une philosophie incurablement optimiste contre tous les chocs et les démentis de la vie. Encore n'avons-nous pas toujours à attendre que le monde extérieur lui inflige ces démentis. C'est Adams lui-même dont les actions contredisent le plus savoureusement ses propres théories. Un jour son ami Mr Wilson lui a fait entendre de longues remarques sur la vanité et le rôle considérable qu'elle joue dans la vie humaine : « Adams « se mit à chercher dans toutes ses poches et cria tout à « coup : « Oh là, je ne l'ai pas sur moi ! » Sur quoi son

« interlocuteur lui demandant ce qu'il cherchait, il dit que
« c'était un sermon sur la vanité, qu'il considérait comme
« son chef-d'œuvre.

« Fi donc, fi donc, comment se fait-il que je n'aie ja-
« mais ce sermon dans ma poche ! Si je croyais le trou-
« ver, je serais prêt à faire cinq milles pour le chercher
« et vous le lire. » Mr Wilson répondit que c'était inu-
« tile, qu'il était bien guéri de ce vice. « C'est justement
« pourquoi je voudrais vous le lire, je suis sûr que vous
« l'admireriez ; vraiment je n'ai jamais détesté aucune
« passion autant que cette sotte vanité. » Mr Wilson sou-
« rit... » (III, 3, p. 252) (1).

Par ces contradictions, Adams reste très humain. Arrêté par des villageois qui l'avaient cru coupable, il vient d'être reconnu innocent ; le juge lui fait des excuses, et tous se réconcilient autour de quelques pots de bière. Tout à coup on entend un bruit de querelle : ce sont les villageois qui se battent. Le juge va les apaiser, et revient en disant qu'ils se sont querellés sur la question de savoir, au cas où Adams eût été condamné, lequel d'entre eux aurait reçu la meilleure part de la prime d'arrestation. Sur ce, tout le monde rit, « mais Adams gémit de voir
« les hommes si querelleurs, conte une histoire, et conclut
« par des observations philosophiques sur la sottise qu'il
« y a à s'échauffer sur des questions qui ne présentent
« d'intérêt direct pour aucune des parties. »

Quelques minutes se passent, puis le juge (qui s'était fort sottement comporté dans cette affaire) se loue abondamment de sa clairvoyance. « Mr Adams l'interrompt

1. Adams montrant de la vanité après avoir prêché contre elle, c'est un procédé moliéresque : le maître de philosophie de M. Jourdain s'empporte après avoir déclamé contre la colère, Vadius tire des vers de sa poche après s'être moqué des faiseurs de vers, etc.,.

« net, et une discussion s'éleva entre lui et le magistrat
« pour savoir si celui-ci n'aurait pas dû, en droit strict,
« emprisonner ledit Adams ; Adams soutenait qu'il eût dû
« être condamné, le juge tenait violemment le contraire.
« Il en serait très probablement résulté une dispute (car
« tous deux étaient fort violents et entêtés dans leurs opi-
« nions), si Fanny etc... » (II, 12, p. 179).

Une autre fois, Joseph, qui commence à trouver le temps long, demande au pasteur de hâter son mariage. Sur quoi Adams lui fait un beau sermon en deux points qu'il conclut ainsi : « Tu t'abandonnes trop à ta passion,
« mon fils : tu as fixé si fort ton affection sur cette per-
« sonne que si Dieu te la redemandait maintenant tu ne
« te séparerais pas d'elle, je le crains, d'une âme satisfaite.
« Crois-moi, un chrétien ne devrait attacher son cœur à
« aucune personne, aucun objet en ce monde sans être
« prêt, pour peu que la divine Providence l'exige, à en
« abandonner la possession d'un cœur paisible, tranquille
« et content. » A ce moment quelqu'un entra précipitam-
« ment et avisa Mr Adams que son plus jeune fils était
« noyé. Il garda un instant le silence, puis se mit à courir
« par la chambre en frappant du pied, et à déplorer cette
« perte avec l'affliction la plus vive. Joseph... essaya de
« le consoler ; il employa à cet effet maints arguments
« qu'il tira de ses propres discours, privés ou publics (car
« Mr Adams était un grand ennemi des passions et ne prê-
« chait rien tant que la nécessité de les vaincre, par la
« raison et par la grâce). Mais le pasteur n'était plus
« disposé à l'écouter : « Mon garçon, mon garçon, disait-
« il, ne demande pas l'impossible. Si ç'avait été un autre
« de mes enfants, j'aurais pu supporter sa perte plus
« patiemment. Mais mon petit gazouilleur, le chéri, le
« soutien de ma vieillesse... » Et Mr Adams continue

d'exhaler ainsi sa douleur avec une tendresse familière et abondante (1). Tout à coup cependant on apprend que l'enfant est bien tombé dans la rivière, mais qu'on l'a sauvé.

« ...Quand tout le tumulte se fut calmé, le pasteur prenant Joseph à part, continua ainsi : « Non Joseph, ne te laisse pas aller à tes passions, si tu veux assurer ton bonheur. » Il y avait là de quoi lasser la patience de Joseph, et peut-être celle de Job ; il interrompit le pasteur, disant qu'il était plus facile de donner des conseils que de les suivre : Mr Adams lui-même ne s'était pas si complètement vaincu, quand il craignait d'avoir perdu son fils, ni quand il l'avait retrouvé. — Mon fils, répondit Adams, il ne sied pas aux jeunes barbes de donner des conseils aux têtes chenues. Tu ignores la tendresse de l'amour paternel... — Mais si j'aime ma fiancée aussi bien que vous votre enfant ?... » Sur quoi Mr Adams le reprend encore : « Sans doute tout homme doit aimer sa femme, c'est le commandement divin, mais il ne faut l'aimer qu'avec modération et discrétion. » Cette fois c'est Madame Adams qui remettra les choses au point et le montrera en contradiction avec lui-même... « Vous ne prêchez pas ce que vous pratiquez, car vous avez toujours été un mari très tendre et très aimant ; je me demande pourquoi vous voulez fourrer des sottises si impies dans la tête de ce jeune homme. Ne l'écoutez pas, Mr Joseph, ne l'écoutez pas... (IV, 8, p. 368).

Si Mr Adams se contredit souvent, c'est surtout parce qu'il ne se connaît pas. Nous nous retrouvons en lui, avec nos constantes illusions sur nous-mêmes, nos velléi-

1. En février, donc au moment où paraît *Joseph Andrews*, les registres de *Saint-Martin's in the Fields* mentionnent l'enterrement de la petite Charlotte Fielding. Tout l'hiver elle avait été malade (Cf. la préface de *Jonathan Wild*) et Fielding avait souvent tremblé pour elle.

tés, nos tentatives vers un autre moi. Il a choisi pour idéal un stoïcisme dont il est bien incapable. Il y faudrait une âme stricte et sèche, et la sienne ruisselle de bonté. C'est une de ces âmes qui ignorent le mal parce qu'elles ne l'ont jamais vu en elles, et qui croient faire le bien sans mérite parce qu'elles le font sans effort. Ce n'est pas un saint comme on les conçoit un peu trop théoriquement, suivant d'une volonté tendue les voies âpres de la perfection. Il a au contraire les allures libres et gaies. (1) S'il est heureux, il trépigne, saute comme un enfant (p. 183), marche à grands pas (188, 344) ou bien, d'un geste favori, fait claquer ses doigts. Il aime les histoires romanesques, ses oreilles en sont « affamées », « sa curiosité est insatiable » (137). Lorsque de plus l'histoire est profitable, » il s'en poulèche les lèvres » : « Ah, fait-il, je voudrais l'entendre encore une fois » (262). Il rit aux endroits gais, gémit lorsqu'il le faut (240). Il donne des détails infinis lorsqu'il est lui-même le conteur, en exige lorsqu'il écoute : « Madame, si ce n'est pas trop de « mander, je voudrais bien savoir comment ce jeune « homme était habillé » (126). Mr. Wilson lui a conté sa vie, pleine du regret d'un fils qui lui fut volé. Adams réfléchit quelques instants en silence, puis tout à coup : « Mais non, c'est impossible. — Quoi donc ? — Ah, dit-il, « je me demandais si le fameux roi Théodore ne serait pas

1. On retrouvera cette même aisance d'allures dans toutes les peintures d'hommes vertueux de ce temps : « In all cases alike, these personifications were prompted by a desire to make virtue appear simple and to impart to morality a common-sense complexion... Hence the object aimed at was not so much edification as simplification, or more truly, the former by means of the latter. « There is nothing mysterious or incomprehensible in the life of virtue » — such in nearly all these pattern instances is the presupposition either expressed or implied. »

(Whittuck. *The « Good man » of the eighteenth Century*, London, Allen, 1901 p. 6-7.)

« justement ce fils que vous avez perdu... mais non, les
 « âges ne concordent point. Pourtant Dieu arrange toutes
 « choses pour le mieux, et très probablement votre fils
 « est devenu quelque grand homme, quelque duc ; il
 « viendra sans doute vous revoir un jour ou l'autre... »
 (III, 4, p. 264).

Fort heureusement, il jouit d'une santé physique aussi vigoureuse que sa santé morale. Grâce à elle, son amour du romanesque ne se tourne point en vague romantisme, mais en un goût prononcé de l'aventure (1). « Je n'ai pas peur des revenants, dit-il, mais je ne me refuse pas complètement à y croire. » (2) Et lorsqu'on a découvert que certaines lumières mouvantes ne sont pas des âmes en peine, mais des lanternes de bergers, « Adams murmura qu'il n'en restait pas moins convaincu de la réalité des apparitions » (III, 2, 230).

Bon buveur, grand mangeur et grand fumeur, ce pasteur excellent a dans le caractère quelque chose d'aventureux qui l'apparente à Don Quichotte (3). Il adore secou-

1. Cf. Meredith, pour ce rôle d'une bonne hygiène comme remède au romantisme. Adams est un grand adversaire de ce qu'il appelle « nonsense and enthusiasm ». C'est le grand reproche qu'il fait au méthodisme qui venait alors de naître, et où il loue d'autre part le retour au christianisme primitif. Au reste cette résistance (avant la lettre) au romantisme, cette critique de l'« enthusiasm » à quoi on opposait le « common sense », était un lieu commun du temps. Cf. l'article intitulé *Enthusiasm*, dans *Eighteenth Century Literature, an Oxford Miscellany*.

2. L'attitude romantique et moderne, la mélancolie, le « bonheur d'être triste », est exprimée par l'opinion curieusement inverse de M^{me} de Staël à propos des revenants : « Je n'y crois pas, mais j'en ai peur. »

3. Il y a entre eux une certaine ressemblance physique, qu'il ne faut pas exagérer cependant, car le bon vivant qu'est Adams ne saurait se comparer au chevalier de la Triste Figure. Et Adams peut être « original », mais il n'est pas fou comme Don Quichotte. Pourtant *Joseph Andrews* est écrit « in imitation of the manner of Cervantes ». Les titres des chapitres, humoristiques, rappellent ceux de *Don Quichotte*. Et il y a certainement, plutôt que des emprunts directs, une tonalité générale qui se retrouve

rir des malheureux dans la détresse, c'est un chevalier errant de chemins vicinaux ; son poing s'abat successivement sur des aubergistes, sur des ravisseurs, ou sur la face moustachue de Dame Slipslop, qu'il prend pour un démon. Les coups de bâton se multiplient autour de lui, qu'il les donne ou qu'il les reçoive : batailles de jour et de nuit se succèdent, des vases sont vidés sur des têtes diverses, une hôtelière à bout d'arguments lui jette à la figure une pleine terrine de sang de porc ; les horions pleuvent dru : les hommes donnent des coups de poing ou de bâton, les femmes égratignent ; dans la lutte, les cheveux de Mrs Slipslop sont arrachés par poignées. Le vaillant clergyman est toujours au premier rang dans ces combats burlesques, et il assomme les gens de la même main qui sait bénir. Mais s'il laisse aux chiens des fragments de son froc, vieux de dix ans, son âme reste entière, égale à elle-même au milieu des périls. Nous rirons malgré nous, lorsque chez son odieux collègue Trulliber, des pourceaux se jetant sur lui le feront choir dans un fumier infect, ou lorsqu'il recevra en pleine figure, au cours d'une bataille homérique, un torchon tout souillé de boue. Tout en l'aimant nous nous permettrons de rire parce que nous sentirons bien que ces aventures burlesques ne l'amoindrissent point ; pas plus que les raclées reçues par Don Quichotte ne diminuent notre sympathie pour lui (1). La leçon de Fielding a porté sur nous : un

dans l'un et l'autre roman. On sent que Fielding est nourri de Cervantès. Mais il a admirablement transposé ses lectures. Son livre est puissamment anglais et si Adams est dupé par innocence, comme Don Quichotte, il est toujours dupé à l'anglaise, et n'a rien d'espagnol. Il n'est même pas aussi international que Gil Blas, qui ne l'est guère. Il est Anglais.

1. « Vous pouvez estimer votre faculté de perception comique si vous avez la faculté de découvrir le ridicule chez ceux que vous aimez sans pour cela les aimer moins... Si vous percevez le ridicule et que votre bienveillance s'en trouve refroidie, vous glissez à l'étreinte de la Satire... »

pauvre homme mal habillé, un homme humble et bafoué, s'il est, sous ses guenilles, doué d'une belle âme et d'un courage supérieur à sa fortune, peut tenir un rôle de héros.

Héros de comédie, héros même, sans épithète, pour peu qu'il en ait l'occasion. Car c'est là que se hausse le pasteur Abraham Adams au IV^e livre de *Joseph Andrews*. Héroïsme sans fracas, héroïsme bonhomme, que les allures familières du personnage empêcheront toujours de devenir déclamatoire. Lorsque Lady Booby voudra l'intimider ou le corrompre, pour l'empêcher de marier Joseph et Fanny, il lui résistera avec une noblesse naïve : « Je suis prêt à exécuter tous les ordres légitimes que Madame me donnera, mais vraiment, le fait que ces jeunes gens sont pauvres ne saurait constituer un empêchement au mariage... Madame, je ne sais ce que vous entendez par les mots : *maître* et *service*. Je suis au service d'un Maître qui ne me congédiera jamais pour avoir fait mon devoir... » (IV, 2, 333) Chose plus méritoire encore, il osera résister à sa femme pour obéir à sa conscience. Au reste sa religion est large : il se refuse à admettre, au risque d'être taxé d'hérésie, qu'un bon Turc doive être nécessairement damné (96). Mais il est chrétien, nettement et vigoureusement (1), d'un christianisme moins attentif au dogme pur

(Meredith. *Essai sur la Comédie*, traduction H.-D. Davray, p. 96). Seul peut-être parmi les Victoriens, Meredith donne quelquefois l'impression du pur comique fieldingesque, robuste et sain.

1. Adams n'a rien d'un rationaliste : « Adams, in fact, goes as far in the way of belief as it was possible in the 18th Century for a man to be represented as going by any but a purely devotional writer, such e. g. as William Law. Yet, the importance which he attaches to the practical side of Christianity, no doubt, to a large extent determines his view of its other sides. » (Whittuck. *Op. cit.*). Voir surtout, pour ses opinions religieuses, I, 17. Remarquons encore que si dans ses manières Adams est assez facile, il garde cependant un idéal très élevé ; cf. ses idées, souvent exprimées, sur

qu'à la sympathie active pour les faibles et les déshérités de ce monde.

Ne croyez point cependant que cette noblesse de caractère, qui s'affirme de plus en plus, l'emporte sur les autres traits, jusqu'à rompre l'équilibre de cette figure si riche. Le génie artistique de Fielding, son sens de la réalité ont admirablement fait chanter cette note dans l'harmonie totale. Les aventures burlesques de la nuit succèdent aux actions héroïques de la journée. Cette peinture est changeante et mobile, aussi chatoyante de nuances que la Vie(1).

Tel est Adams. Je m'en voudrais, en terminant son portrait, de ne pas citer la phrase heureuse dont M. Anatole France a caractérisé son abbé Jérôme Coignard, lorsqu'il a parlé de « cette douce sublimité, cette étonnante richesse d'une âme toujours épanchée et ruisselante... »(2) Si l'on ne sentait trop souvent, derrière la figure de l'abbé français, si cultivé et si finement, la malice de son narquois biographe, les analogies ne manqueraient point entre les deux héros. Je laisse aux amateurs de compa-

l la soumission à la Providence, sur le luxe de l'Eglise, sur le service de Dieu, sur l'impureté du théâtre, sur la pitié pour les malheureux, et son mépris pour les hypocrites et les méchants. L'essentiel, qu'il faut retenir, c'est que le point de départ de cette peinture d'un homme vertueux est un point de départ chrétien.

1. Richardson écrit, dans une lettre à Mrs Donnellan (22 février 1752): « Parson Young sat for person Adams, a man he knew, and only made a little more absurd than he is known to be. » Ce William Young fut pasteur à East Stour de 1731 à 1740. C'est évidemment là que F. le rencontra. Young le suivit à Londres, et ils projetèrent de faire ensemble des traductions d'Aristophane et de Lucien. Il est certain que beaucoup de traits d'Adams sont empruntés à Young, bohème impénitent et helléniste besogneux. Mr J. Paul de Castro a donné des renseignements nouveaux sur ce personnage, dans *Notes and Queries*, 12 S. I., 224-225 (March 18th, 1916).

2. *La Rôlissérie de la Reine Pédauque*, p. 385.

raisons piquantes le soin de faire un parallèle, qui pourrait être fort révélateur.

Autour du pasteur Adams se meut tout un peuple de caractères secondaires. Fielding a acquis, sans doute au théâtre, une habileté singulière à placer dans la bouche de ses personnages les mots qu'ils *doivent* dire, et qui dévoileront l'état de leur âme mieux qu'une longue analyse. De là une riche galerie de types individuels, nettement caractérisés. Tel voyageur de diligence, tel postillon, tel hôtelier, qui ne paraissent qu'un instant, restent cependant gravés d'un trait profond.

Nous connaissons déjà Lady Booby. Sa suivante Madame Slipslop est l'une des créations les plus réjouissantes du livre. Elle a le travers, qu'avait déjà à un moindre degré Sancho Pança, d'employer volontiers des mots difficiles qu'elle écorche. Ayant fait un faux-pas dans sa jeunesse, elle a « continué » de se montrer strictement chaste depuis cette époque. Désormais, ayant atteint l'âge qui la met à l'abri des accidents, elle décide de rompre ce trop long jeûne. Ses entreprises contre la vertu de Joseph parodieront savoureusement les entreprises de sa maîtresse. Doucereuse et humble à l'habitude avec ses supérieurs, elle se montrera insolente à l'égard de Lady Booby dès qu'elle connaîtra son secret. Et nous la verrons tour à tour dure pour ses inférieurs, souple et cauteleuse lorsque son intérêt l'y pousse, prudente et soigneuse lorsque la passion ne l'aveugle pas (1).

Le dialogue manifeste ces mêmes dons de caractérisa-

1. Cf. surtout I, 7. Le chapitre V nous montre Joseph en proie à Lady Booby, le chap. VI en proie à Dame Slipslop; le chap. VII confronte les deux femmes dans le même état d'âme, et nous manifeste les différentes réactions qu'amènent en elles leurs différences de tempérament et d'éducation. Cf. les scènes « parallèles » du *Dépit amoureux*.

tion, qui appartiennent plutôt au dramaturge qu'au romancier. La plupart des « mots » que prononcent les personnages ne sont point comiques en eux-mêmes. Il y a peu d'*esprit* (1) dans ce roman de Fielding, mais il y a par contre quantité de ces réflexions qui nous font pénétrer soudain au plus profond d'une conscience, nous permettent d'arracher un masque (2).

Je n'ose faire un choix dans cette large collection de types campagnards. C'est toute l'Angleterre des comtés de l'ouest qui vit là devant nous, telle que Fielding l'a fréquentée pendant son séjour à East Stour, comme Molière avait observé la province française à Pézenas ou à Montpellier. Londonien, il a été frappé, plus que ne l'aurait été un campagnard, par les contrastes, les heurts vigoureux de ces figures rurales hautes en couleur. Squires rustauds, tyranneaux de villages, comme celui qui s'amuse à tuer un petit chien d'appartement sous prétexte qu'il détruit son gibier ; grands chasseurs, mangeurs et buveurs, ne s'intéressant qu'à leurs chevaux et à leurs chiens ; chirurgiens ignares et médecins bâtés, authentique lignée des médecins de Molière (3), aubergistes mâles et femel-

1. L'exemple le plus caractéristique, et presque unique, en est une tirade fort licencieuse de l'homme de loi qui se trouve dans la diligence, au moment où Joseph est rencontré nu sur la route. Encore est-ce de l'esprit très juridique, ainsi que le constate Fielding lui-même : « The lawyer likewise made several very pretty jests, without departing from his profession » (I, 12, 65).

2. C'est le précepte de Molière. « Pour ce qui est des enfants par l'oreille..., l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme. » (*Critique de l'Ecole des Femmes*, sc. 6).

3. Signalons, à côté de nombreux souvenirs, un emprunt direct à Molière : un médecin dit : « *Veniente accurrite morbo* : That is my method. I suppose, brother, you understand Latin ? — A little, says the gentleman. — Ay, and Greek now I'll warrant you. Ton dapomibominos poluflosboio tha-

les, de toute nuance et de tout acabit, depuis l'excellent Timotheus — qui tient l'auberge du Lion, « bien connue de quiconque fait le circuit Ouest » des Assises, « aussi versé en histoire qu'en politique, avec des notions de droit et de théologie, habile à lancer la plaisanterie, et bon sonneur de cor par-dessus tout », — jusqu'au couple des Tow-Wowse, cauteux devant les riches, et durs au pauvre monde (1).

Nous quittons leur auberge et nous prenons le coche, non sans avoir attendu les dames en retard. Puis, les chevaux lancés, les voyageurs commencent à causer. Miss Graveairs fait la mijaurée, Dame Slipslop lui répond par quelques impertinences, une autre entame une longue histoire, on parle de brigands, un homme de loi, courageux avant le danger, retrouve sa bravoure une fois le péril passé. Des silhouettes paraissent et disparaissent, servantes d'auberge aux mœurs faciles, charretiers, hôteliers, postillons ; on arrête un voleur, et voilà tout le bourg en émoi, chacun dit son mot, on crie, on se pousse, on se querelle, on fouille le voleur sans rien découvrir, on le croit innocent, on l'acclame ; on trouve sur lui une pièce d'or qu'il a volée, il est coupable, on l'insulte : l'aubergiste cependant se frotte les mains en voyant chez lui tant de consommateurs arrêtés. Le tout finit par l'évasion du

lasses... » et plus loin : « The contusion on his head has perforated the internal membrane of the occiput, and divellicated that radical small minute invisible nerve, which coheres to the pericranium ; and this was attended with a fever at first symptomatic, then pneumatic, etc... » (1, 14) Rappelons que F. avait traduit *Le Medecin malgré lui*. Et l'on sent qu'il a lu également *le Malade Imaginaire*.

1. Les noms de F. sont parlants : Slipslop, Miss Graveairs, Peter Pounce l'avare, Lawyer Scout. Tow-Wow, dans une brochure de 1725 sur le bandit Blueskin (que nous verrons dans *Jonathan Wild*) a la même signification que « Comment-a-nom » dans Rabelais. Fielding n'était pas homme à reculer devant une grossièreté.

voleur que le constable du village, Tom Suckbribe, laisse partir par la fenêtre (I, chap. 12-16).

Tous ces personnages se meuvent et vivent devant nous, et nous les connaissons comme si nous avions longuement vécu avec eux. Nous entrons chez M^{me} Adams, bonne mère de famille, excellente ménagère, et elle s'excuse de sa maison en désordre, en voyant entrer tant de beau monde. C'est une femme prudente qui songe aux difficultés d'une existence pauvre, et qui, en y songeant, combat les résolutions héroïques de son mari. Le pasteur, pour une fois, ne cède pas et cite force textes de l'Écriture pour prouver que l'épouse doit obéir à l'époux. Mais combien il doit lui en coûter ! Combien ce doux homme, lorsque son devoir n'est pas en jeu, se laisse sans doute mener par sa femme ! Quelles habitudes complaisantes elle lui a données ! Un détail intime, rapporté ici, nous le montrera mieux que tous les commentaires : « Adams chercha le lit à tâtons, et ouvrant les draps tout doucement, suivant la coutume que M^{me} Adams lui avait depuis longtemps fait prendre, il s'y coula en se plaçant au bord, à l'endroit que cette femme de bien lui avait à jamais assigné (1). »

On ne nous décrit guère le père et la mère Andrews. Mais quelle analyse vaudra pour nous ces quelques phrases sur les gestes qu'ils font, lorsqu'ils retrouvent leur fille perdue depuis longtemps : « La mère Andrews l'embrassa, et dit qu'elle était très heureuse de la voir, mais que pour sa part, elle ne pourrait jamais aimer personne mieux que Joseph. Le père Andrews, lui, ne manifesta pas une émotion extraordinaire : il la bénit et l'embrassa et de-

1. En même temps que délicieux trait de mœurs, ce détail est utile à la vraisemblance du récit : car il faut qu'Adams, qui se trompe de lit, se couche à côté de Fanny sans l'éveiller.

manda sa pipe, en se plaignant de n'avoir pas encore tiré une bouffée de la matinée » (IV, 16).

Un squire, pour s'amuser, a lancé sa meute sur Adams et Joseph. Les deux hommes se défendent, et de leurs gourdins, font un immense carnage. La bataille terminée, le piqueur arrive. « Il se mit en devoir de saigner les chiens aux oreilles et de les rappeler à la vie et il y réussit si bien, qu'il n'en resta finalement que deux sur le terrain. Sur quoi le piqueur déclara « qu'on était heureux de s'en « tirer à si bon compte; mais que pour sa part il ne pouvait blâmer ce monsieur (Adams); et il s'étonnait que son « maître lançât les chiens sur des chrétiens: c'était, dit-il, « le meilleur moyen de leur gâter le flair en leur faisant « poursuivre la racaille au lieu de s'en tenir au lièvre... » (III, 5). C'est ainsi que la riche fantaisie de Fielding sait passer du comique truculent à des effets de sobre ironie. Rares sont les écrivains qui peuvent, sans pédantisme technique, faire parler avec cette claire perfection les hommes de métier. C'est encore à Molière qu'il nous fait penser ici, au Molière du *Bourgeois gentilhomme*.

Je ne saurais cependant entreprendre de passer en revue tous les personnages secondaires du livre, dans une analyse où disparaîtrait la fraîche saveur de leur langage et de leurs gestes. On ne trouve pas ici de peintures d'âmes subtiles. La seule qui ait tenté l'auteur, celle de Lady Booby, est manquée, et justement parce que trop théorique, construite sur une véritable gageure. Non, les gens dont il s'agit ici vivent leur histoire devant nous. Le lecteur a le plaisir de percer leurs affectations, de voir leurs ridicules. Avec quel art minutieux ces caractères sont groupés, réagissent les uns sur les autres, se font valoir par leurs contrastes ou leurs analogies, font enfin ressortir le personnage central d'Adams, c'est seu-

lement en lisant le livre qu'on pourra tout à fait s'en rendre compte.

Il y faut même une lecture attentive. Car tout cet ordre volontaire et strict s'organise sans dureté, ce jeu de caractères reste souple : une verve active et infatigable emporte tout de son mouvement.

C'est au théâtre que s'est formé Fielding : toujours nous devons en revenir là. C'est au théâtre, et c'est aussi en écrivant des pamphlets et des articles de gazettes, qu'il a acquis l'habitude du style vigoureux. Comme le courant de sa prose est simple, le moindre trait y marque. Un mot donne l'éveil au lecteur attentif (1). Que l'on songe à toutes les finesses, aux sous-entendus ironiques de la conversation suivante, la première entre Joseph et Lady Booby. Le jeune homme vient de lui déclarer que toutes les femmes le laissent indifférent : « Alors, dit la dame, c'est « que vous les aimez toutes. Vous autres, jolis garçons, « vous ressemblez aux jolies femmes, vous êtes lents à « vous décider ; pourtant vous ne me ferez jamais croire « que votre cœur soit si insensible ; j'attribue plutôt votre « silence à votre discrétion, que je considère comme une « qualité fort recommandable, et que je suis loin de vous « reprocher. Il n'est rien de plus laid chez un jeune « homme que de publier ses relations avec des dames. — « Des dames ! Oh madame, je vous assure que je n'ai jamais « eu la hardiesse de penser à quelqu'un qui mérite ce nom. « — N'affichez pas tant de modestie, fit-elle, car cela pourrait friser l'impertinence. » Telle description sera d'un « réalisme copieux (2), telle autre se contentera d'un détail :

1. Par exemple le mot « accidentally » dans cette phrase : « The lady being in bed called Joseph to her, bade him sit down, and having accidentally laid her hand on his, etc... » (I, 5).

2. Cf. surtout la description de Mrs Tow-Wowse, I, 14. « Her person

« Le coutelas qu'il brandissait sauta de sa main, l'homme tomba de son long sur le plancher avec un bruit sourd, et ses sous tintèrent dans sa poche (1). »

Le comique en est rarement absent, un comique parfois un peu écrit, d'homme cultivé. On ne trouve guère d'emprunts directs, mais on sent que l'auteur a beaucoup lu ; il arrive fréquemment que l'on devine qui il a lu. Tel passage est écrit à la manière de Lucien, telle bataille fait songer à l'auteur de *Hudibras* ou à Cervantès (2), telle autre évoque Scarron (3). Fielding, à côté de ces modèles, nomme encore Le Sage et Marivaux. Mais fréquemment il remonte plus haut encore, jusqu'à Homère, dont l'*Odyssée* fut le premier grand roman d'aventures sur les routes, les grandes routes de la mer (4).

was short, thin, and crooked. Her forehead projected in the middle, and thence descended in a declivity to the top of her nose, which was sharp and red, etc... » J'insiste moins sur ce réalisme, qui est la monnaie courante des picaresques.

1. « The uplifted hanger dropped from his hand, and he fell prostrated on the floor with a lumpish noise, and his halfpence rattled in his pocket » (III, 9).

2. Cf. II, 5, p. 138. On ne trouverait guère à rapprocher que certains caractères très généraux, ou au contraire des détails infimes, par exemple le fait qu'il y a un montreur de marionnettes dans *Don Quichotte* et dans *Joseph Andrews*, ou encore que Sancho Pança emploie souvent de grands mots à tort et à travers, comme Mrs Slipslop ; ou peut-être certaines dissertations littéraires ? Pour des rapprochements de ce genre, dont beaucoup sont d'ailleurs erronés, cf. les livres de Bosdorf et de Dibelius.

3. Cf. IV, 11. L'aventure de l'élégant Didapper, allant par erreur voir Mrs Slipslop, a son analogue dans Guzman d'Alfarache (VI, I). Il est certain que beaucoup de ces aventures ne sont pas nouvelles. Ce qui est neuf, c'est le parti qui en est tiré ici.

4. Voici la bataille homérique :

« No sooner did Joseph Andrews perceive the distress of his friend, when first the quick-scenting dogs attacked him, than he grasped his cudgel in his right hand ; a cudgel which his father had of his grandfather,

Mais le grand mérite du style de Fielding n'est point dans ces souvenirs. Il est dans sa droiture, dans sa vigueur parfois un peu massive. Ce n'est pas la prose subtile et raffinée d'un Marivaux, « pesant des riens ». Le réalisme de Fielding reste toujours large, il s'exprime en dialogues emportés (1), en mots rudes, en gestes simples et familiers — le juge, avant d'écouter les témoins, prendra le temps d'allumer sa pipe, — ou par des scènes de comique profond, irrésistible, comme celle où Adams, arrêté, est condamné sur le vu de son Eschyle manuscrit, qu'un juge ignare prend pour un livre en langage chiffré (2). Voici enfin un discours par lequel Lady Booby se défend devant Dame Slipslop d'être sensuelle :

« Je crois que ma conduite peut défier les plus mal-
 « veillants d'exprimer une si odieuse calomnie. Si seule-
 « ment j'avais montré la moindre légèreté dans mes ma-
 « nières ; si seulement, comme certaines que tu as sans
 « doute vues, je m'étais permis d'indécentes familiarités
 « avec mon mari... mais le pauvre cher défunt (ici elle se
 « mit à sangloter) s'il pouvait revivre (ici se montrèrent
 « les pleurs) lui-même ne pourrait me reprocher un seul
 « acte de tendresse ou de passion. Non, Slipslop, pendant
 « tout le temps de notre vie commune, il n'a jamais obtenu

to whom a mighty strong man of Kent had given it for a present in that day when he broke three heads on the stage. It was a cudgel of mighty strength and wonderful art, made by one of Mr Deard's best workmen, whom no other artificer can equal and who hath made all those sticks which the beaus have lately walked with about the park in a morning ; but this was far his masterpiece. On its head was engraved a nose and chin which might have been mistaken for a pair of nut-crackers, etc... »
 Tout le reste de la bataille est décrit de la même plume (III, 6) ; cf. également I, 6, où Dame Slipslop est comparée à une tigresse.

1. Par exemple (I, 9) le dialogue entre Lady Booby et Slipslop, ou (II, 5) entre Slipslop et Miss Graveairs.

2. II, 11. Cette scène entière fut ajoutée dans la seconde édition.

« même un baiser de moi sans que j'aie exprimé quelque
« répugnance à le lui accorder. Je suis sûre que lui-même
« n'a jamais soupçonné combien je l'aimais. Depuis sa mort,
« tu le sais bien, quoiqu'il y ait déjà presque six semaines
« (il ne s'en faut que d'un jour) je n'ai pas reçu un seul
« visiteur... » (IV, 6). Comme elle a mesuré exactement la
longueur de son deuil ! Quelle ironie froide et dure chez
celui qui la fait parler ainsi ! De tels effets de style sont
surtout remarquables par leur sobriété et leur clarté. Et
ces qualités simples nous frapperont d'autant mieux, si
nous nous rappelons l'affectation de beau style, le gali-
matias sentimental de certaines pages de Richardson.

Tout ceci appartient bien à Fielding. Cette mise en œuvre d'une matière simple, ce développement conscient, organique, d'une action peu chargée, cette force dramatique de caractérisation, cette composition soignée des personnages, et leur groupement sur des plans différents autour d'un caractère central qu'ils font ressortir, enfin cette expression nette, classique, et la franchise, la brutalité hardie du rire, toutes ces qualités sont réunies pour la première fois par lui. Boileau, voulant accorder à Racine son plus haut compliment, parle de ses « savants ouvrages ». On peut dire qu'en ce même sens du mot *Joseph Andrews* est un « savant ouvrage ». C'est le « chef-d'œuvre » d'un compagnon qui après un long apprentissage à l'aventure, va passer maître ouvrier.

Par cette manière, plus encore que par ses idées, Fielding se pose nettement en face de Richardson. Les lettres qui précédaient *Pamela* insistaient sur l'intérêt romanesque et sur l'authenticité de l'histoire, et sur le profit moral qu'on en pouvait tirer. Fielding vise un autre but : dans la préface de *Joseph Andrews* il explique simplement son dessein artistique. Il n'a pas voulu, dit-il, écrire une

œuvre burlesque, une caricature qui fit rire en déformant la réalité (1) (et ceci le distingue immédiatement des écrivains picaresques). Tout au plus consentira-t-il à admettre exceptionnellement le burlesque dans son style « par des parodies des auteurs classiques destinées à l'amusement des lecteurs cultivés ». Quant aux caractères ou aux sentiments, ils ne seront jamais burlesques, mais se contenteront de reproduire la vie, car « la vie présente partout le ridicule à un observateur soigneux ».

Son œuvre n'aura donc qu'à rester réaliste pour être comique; sans effort, mais non sans choix : Fielding a bien nettement cette prétention de dominer le réel, d'y faire une sélection. C'est l'un des traits qui font la nouveauté artistique de son œuvre. Un de Foe, un Richardson, même l'auteur de *Gulliver* essayaient de nous donner l'impression de l'authentique; ils simulaient avoir découvert un journal de voyage, des mémoires, une correspondance; il s'agissait de « faire passer », par des preuves extérieures, une histoire romanesque. Fielding ne cherche point ces effets. Il conte l'histoire lui-même, et la conduit suivant sa volonté. C'est une nouvelle formule artistique, la sienne, qu'il apporte dans la littérature anglaise.

Est-ce à dire cependant qu'il s'en tienne à ce dessein littéraire et ne vise aucun but moral? Il ne serait pas Anglais, et surtout Anglais de son époque, s'il agissait ainsi. Il y a en lui un essayiste impénitent, qui reparait au moindre prétexte et développe les lieux communs de

1. C'est la théorie classique française, celle de Boileau sur le burlesque, que Fielding a connue, par Molière d'abord, et surtout par l'ouvrage de l'abbé Bellegarde, dont il parle avec éloge. Cf. la traduction anglaise de Bellegarde : *Reflections upon Ridicule, or what it is that makes a man ridiculous ; and the means to avoid it...*, in 2 volumes (the fifth edition), London, 1739.

morale avec la même complaisance, parfois ennuyeuse, qu'un Johnson ou qu'un Goldsmith. Mais son ambition va plus haut. Le rire est une arme. Quiconque en use doit s'en servir à bon escient, et distinguer entre les ennemis qu'il en frappera. Les uns ne sont que ridicules, les autres sont odieux. Mais combien de nuances d'une extrême à l'autre ! Fielding rit d'abord des personnages affectés, et c'est alors, pourrait-on dire, de l'humanité entière qu'il se moque, s'il est vrai que nous soyons tous coupables d'affectation. Sous les actes en apparence les moins intéressés, il montrera impitoyablement le secret égoïsme qui nous décide à choisir tel parti plutôt que tel autre. Une admirable scène du roman nous le montre à vif :

Joseph a été dépouillé de tous ses vêtements par des voleurs, et laissé pour mort au bord de la route. Le coche vient à passer. « Je suis sûr qu'il y a un mort dans le « fossé, dit le postillon, je l'entends gémir. — Continue, mon « garçon, crie le cocher, nous sommes diablement en retard, « et n'avons pas de temps à passer autour des morts. » Une dame intervient, le coche s'arrête, le postillon met pied à terre, et revient dire « qu'il y a là un homme aussi nu « qu'à sa naissance. Jésus, crie la dame, un homme nu ! « Vite, cocher, continuez et laissez-le ». Sur quoi les mes- « sieurs sortirent du coche ; et Joseph les supplia d'avoir « pitié de lui ; car on l'avait dévalisé et roué de coups. « Dévalisé ! s'écrie un vieux monsieur ; partons alors en « toute hâte, ou nous le serons aussi. » Un jeune homme, « qui était de loi, répondit qu'il était regrettable qu'on ne « soit pas passé sans s'arrêter ; mais maintenant on prouve- « rait peut-être qu'ils avaient été les derniers à être vus en « compagnie de cet homme, et s'il mourait on pourrait les « inquiéter ; il valait donc mieux, à son avis, sauver le pau- « vre homme, dans leur propre intérêt... » Ainsi le conflit

des égoïsmes se poursuit, au long d'un chapitre impitoyable (I, 12) que je voudrais pouvoir citer en entier.

Nous sommes tous, à des degrés divers, des égoïstes ; mais certains de nous ne sont que des égoïstes vaniteux, et la forme la plus inoffensive de la vanité est l'affectation : nous nous piquons surtout des qualités que nous ne possédons pas. Le vertueux Adams lui-même est vaniteux à l'occasion ! A l'autre extrême se trouvent les égoïstes hypocrites, un Trulliber, clergyman grossier et cruel, un Peter Pounce, avare et méchant (1). Déjà se dessine dans la morale de Fielding la suprématie de la bonté, et les personnages qui en sont dépourvus sont peints des couleurs les plus sombres. On voit que ce roman est l'œuvre d'un homme pour qui la vie n'est pas tendre. Il s'en dégage une protestation en faveur des pauvres que le monde écrase, des simples et des innocents, en faveur d'un Joseph Andrews, d'un pasteur Adams. Fielding nous montre le monde comme le voient les humbles, d'en bas, et vu de là, ce monde brillant du XVIII^e siècle anglais n'est pas beau. Les méchants y triomphent souvent, au grand scandale d'Adams qui croit en une humanité vertueuse, comme Don Quichotte croyait en une humanité chevaleresque. Et si parfois, dans ce monde mauvais, il se découvre de la bonté, c'est chez les seuls misérables qu'on la trouve. Un postillon destiné à la potence, une servante d'auberge de mœurs faciles seront les seuls êtres chez qui le malheureux Joseph rencontrera quelque com-

1. La tradition veut que ce Trulliber soit une peinture d'un certain Parson Oliver, qui fut le maître d'école de Fielding et lui laissa de très mauvais souvenirs. Peter Pounce représente sans aucun doute Peter Walter, riche usurier qui habitait à Stalbridge Park, à quelques milles d'East Stour. Cf. *Quarterly Review*, 1855, p. 116. F. a parlé de lui ailleurs, sous le nom de Petrus Gualterus. Et Pope le cite comme avare notoire (Epistle III, v. 123 et seq.).

passion. C'est que, ne possédant rien où se puisse attacher leur égoïsme, les pauvres puisent en eux-mêmes de grands trésors de charité. Mr Adams rejeté par son terrible et riche collègue Trulliber, trouve un pauvre colporteur qui vide dans la sienne sa misérable bourse. Telle est la leçon que donne la vie à nos préjugés sociaux.

Faut-il voir là un reflet de la grande crise industrielle et commerciale, qui vers 1739 éclata dans les comtés de l'ouest, et qui fut une des causes possibles du réveil puritain de 1740 (1) ? Il se peut qu'il y ait dans la pitié de Fielding comme un écho de cette grande misère. Mais on peut y trouver aussi, plus simplement, l'accent d'un homme qui connaît personnellement la pauvreté. Il sait comment les aubergistes reçoivent les humbles, comment les traite un juge de paix. Et il s'attendrit un instant.

Cette sensibilité même, cette aptitude à s'attendrir, le rapprochent de Richardson en dépit de lui-même. Certes ils ont été des adversaires acharnés, et notre examen nous les a montrés aux antipodes de l'art. Fielding est un écrivain, qui veut nous divertir : pas un pli chez lui qui ne sourie, pas un personnage qui ne soit comique par quelque endroit. Richardson est un moraliste qui veut nous enseigner : pas une ride chez lui qui ne soit grave, pas un personnage qui ne soit sérieux. Il semble qu'en ces deux romanciers soient personnifiées les deux Angles-terres qui se heurtent vers 1740. Richardson serait l'Angleterre nouvelle, religieuse, grave, sensible et pudibonde, respectueuse de l'ordre établi, à la fois passionnée et prudente, mesquine et enthousiaste (et secrètement inquiète),

1. Cf. Elie Halévy. « La naissance du méthodisme en Angleterre », *Revue de Paris*, août 1906.

et par-dessus tout soucieuse du qu'en-dira-t-on : la mentalité nouvelle de puritanisme bourgeois qui verra son apogée pendant l'ère victorienne commence à se former alors ; Richardson est l'un des premiers écrivains qui l'expriment, le premier romancier en tout cas qui la manifeste nettement (1). Contre cette nouvelle tendance s'élève avec Fielding la protestation de la vieille Angleterre, celle qui quarante ans avant triomphait au théâtre avec Congreve et Wycherley. Chassée du théâtre, elle se réfugie dans le roman qu'elle renouvelle. Fielding regimbe, il éclate de rire à la figure du grave Richardson, il s'esclaffe à l'idée qu'un homme se puisse glorifier d'être chaste. Les gens qu'il peint cherchent à s'amuser, même les femmes, surtout les femmes ; la seule punition du vice d'incontinence, pour l'homme, est d'aller voir parfois le médecin, — pour la femme, c'est le bâtarde. Il se plaît souvent aux scènes un peu scabreuses, qu'il prend en riant ; et si le mouchoir d'une jolie fille a glissé de sa gorge, il n'oublie pas de retenir longtemps l'œil du lecteur sur l'endroit charmant. Santé violente, insolente, John-bullisme d'hommes que trois bouteilles de vin n'effraient pas. Il faut faire large la part de la vie matérielle.

Deux œuvres contradictoires : le public les aime toutes deux, et leur fait un succès à peu près égal (2). Leurs lecteurs, qui plus est, sont souvent les mêmes : Lady Mary

1. Les Victoriens ont souvent préféré Richardson. Tennyson écrit, à propos de *Clarissa Harlowe*, qu'il aime ces « great still books » et ajoute : « I wish there were a great novel in hundreds of volumes that I might go on and on... » Fitzgerald écrit : « That Richardson (with all his twaddle) is better than Fielding, I am quite certain. There is nothing at all comparable to Lovelace in all Fielding, whose characters are common and vulgar types of squires, ostlers, lady's maids, etc... » (Letters of Edward Fitzgerald, II, p. 131).

2. *Pamela* eut six éditions au cours de la première année, mais nous

Wortley Montagu, par exemple, met nettement, comme artiste, Fielding au-dessus de Richardson. En 1755 elle lui décernera cet éloge considérable : « Since I was born, no original has appeared excepting Congreve and Fielding. » Et pourtant elle ne peut s'arracher à Richardson : « Ce Richardson est un homme étrange : je le méprise, et je le lis avec passion ; bien mieux, il me fait sangloter de la manière la plus scandaleuse du monde. » Aveu précieux, qui nous rappelle celui de M^{me} de Sévigné, confessant les yeux baissés qu'elle aime La Calprenède.

Le public hésite, tiraillé entre les deux tendances lorsqu'il ne se laisse pas aller à toutes les deux ; formé à goûter le comique par les habitudes que lui ont données les dramaturges, il est tout prêt cependant à pleurer sur les aventures d'un héros sensible (1). Fielding lui-même, dans cette parodie de Richardson, ne donne-t-il pas des signes de faiblesse ? Il n'est pas si loin de passer à l'ennemi. Un Mr Wilson, rencontré par Adams, nous conte longuement sa vie, et c'est une histoire édifiante (2).

ne connaissons pas les chiffres des tirages. *Joseph Andrews* avait été publié à 1.500 exemplaires, le 15 février 1742. La seconde édition, le 31 mai 1742, était de 2.000. Et une troisième édition, de 3.000, était nécessaire dès février 1743. Au total 6.500 exemplaires. En 1771 *Pamela* était arrivée à la 10^e édition et *Joseph Andrews* à la 9^e en 1769 (10, si l'on ajoute l'édition des Œuvres complètes de Fielding, en 1762). Il semble donc que le succès de l'œuvre de Richardson, supérieur pendant la première année, ait diminué nettement dès l'apparition du livre de Fielding, qui devait finir par atteindre une circulation égale à la sienne. Les chiffres des premières éditions ont été recopiés par M. Paul de Castro sur les registres d'imprimeurs (Cf. *Notes and Queries*, nov. 1917).

1. J'ai donné, dans deux articles de la *Revue Germanique* (« Autour de Fielding », R. G., juillet et décembre 1920) quelques exemples typiques de ces admirations partagées.

2. Il y a, dans cette histoire de Mr Wilson, surtout dans les passages qui traitent de ses débuts littéraires à Londres, beaucoup de souvenirs autobiographiques.

Après une jeunesse fort agitée, il a fui la société des hommes, s'est retiré au sein de la nature, et cultive les fruits de la terre. C'est attendrissant et fade comme le seront certains passages de *La Nouvelle Héloïse*. Et ceci même nous fait déjà deviner comment la vieille génération pourra se rallier à la nouvelle, dans une conception sentimentale de la morale et de la nature.

L'indication est déjà très nette ici, mais ce n'est qu'une indication. Nous verrons beaucoup mieux, dans *Jonathan Wild*, le nouveau Fielding se dégager de l'ancien.

Mais s'il est vrai de dire que sa morale se définira, se précisera dans les œuvres qui suivront, du moins peut-on affirmer que son art a, dès le premier roman, trouvé sa formule ; l'expression pourra être plus pleine, la construction mieux agencée ; le cadre restera le même. *Joseph Andrews* a déjà tous les caractères essentiels du roman fieldingesque, « prosaï-comi-epos », épopée comique en prose.

Richardson n'avait créé aucune forme nouvelle, à proprement parler. Il s'était contenté de verser dans le roman épistolaire tel qu'il existait déjà (par exemple dans les *Lettres de la religieuse portugaise*) une passion et une morale qui n'y étaient point. Fielding, lui, modifie la texture même du roman. On serait tenté de lui crier ce qu'un admirateur criait à notre Molière : « Courage, Fielding, voici le vrai roman, » Et l'esprit qui l'anime est bien celui qui animait Molière. Il a ses méthodes, il parle de ses personnages et de son art dans les mêmes termes que lui. Comment ne l'a-t-on jamais remarqué ? C'est la pure discipline de nos grands classiques qu'il s'impose (1). Génie volontaire et dominateur qui, dès qu'il

1. Les traductions que F. fit de *l'Avare* et du *Médecin malgré lui*, *The Miser*, et *The Mock-Doctor*, étaient encore jouées en 1759, au témoignage

a découvert son but, y va tout droit. Nul type, dans ses œuvres suivantes, pour la vie, la vérité artistique et humaine, ne surpassera le pasteur Adams. C'est le premier fils vivant et authentique de Fielding.

de Goldsmith, qui les vit à Covent-Garden (*Remarks on our theatres, from The Bee*, October 6, 1759). La très grosse influence de Molière sur le théâtre anglais, et en particulier sur celui de F., n'a pas à être traitée ici. Voici deux rapprochements textuels : Molière avait dit : « Ces sortes de satires tombent directement sur les mœurs, et ne frappent les personnes que parréflexion. N'allons point nous appliquer à nous-mêmes les traits d'une censure générale; et profitons de la leçon, si nous pouvons, sans faire semblant qu'on parle à nous... Ce sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie... » (*Critique de l'Ecole des femmes*, sc. VI). Fielding écrit, avec la même image, qu'il veut « to hold the glass to thousands in their closets, that they may contemplate their deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private mortification may avoid public shame... » (*Jos. And.*, III, 1).

Molière « disait que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes » (*Impromptu de Versailles*, sc. IV). Fielding écrit : « I declare here, once for all, that I describe not men, but manners » (*Jos. And.*, III, 1).

Tout le dialogue entre le poète et l'acteur (*Jos. And.*, III, 10) fort intéressant pour les idées littéraires de F., est inspiré du dialogue Trissotin-Vadius des *Femmes savantes*.

Fielding cite encore Balzac et Voltaire, Scarron, Marivaux, et naturellement Cervantès.

CHAPITRE III

JONATHAN WILD LE GRAND (et les *Mélanges*)

Le rôle du hasard est grand dans l'histoire littéraire. C'est par une coïncidence que *Pamela* fut publiée juste au moment où Fielding, empêché d'écrire librement pour le théâtre, cherchait un emploi nouveau de sa verve ; par une autre rencontre singulièrement heureuse il était alors, grâce à toutes ses ébauches précédentes, en possession de son plein talent. Les *Mélanges*, que nous allons étudier maintenant, nous montrent la route qu'il eût peut-être continué de suivre, s'il n'en avait été détourné par l'héroïne de Richardson.

Mais *Joseph Andrews* le révèle à lui-même. Du premier coup il écrit d'inspiration un chef-d'œuvre, dont il est immédiatement satisfait, et qu'il estimera « supérieur à ses autres écrits » (1).

On peut s'étonner qu'il ne mette pas à profit le succès de *Joseph Andrews* pour entreprendre un autre roman dans la même manière. Sept années s'écouleront jusqu'à *Tom Jones*. Comment l'expliquer ?

1. Joseph Warton écrit à son frère, en octobre 1746... « I spent two evenings with Fielding and his sister, who wrote *David Simple*, and you may guess I was very well entertained... I find he values, as he justly may, *Joseph Andrews* above all his writings. » (Wooll's Biographical Memoirs of Warton, p. 215).

Je crois qu'en vérité Fielding n'a pas eu le choix. Il avait, avant de publier *Joseph Andrews*, lancé une souscription à trois volumes de *Miscellanies*, ou *Mélanges*, dont il avait à l'avance fait connaître la composition. Le succès de *Joseph Andrews* ne pouvait le dispenser de faire honneur, d'abord, à ses engagements antérieurs, si peu enclin qu'il y fût. Il y travailla donc activement pendant l'hiver, et les *Miscellanies* purent enfin paraître en avril 1743 (1). Fielding en avait gonflé les pages de pièces anciennes, de brouillons, d'ébauches, dont quelques-unes sont imprimées sans qu'il ait eu le goût ou le temps de les revoir ou de les achever. Il a rapidement vidé ses tiroirs de tout ce qu'il y pouvait trouver.

C'est, en même temps qu'un expédient profitable, une liquidation de son passé littéraire. L'art de Fielding a été long à mûrir. Et les *Mélanges* nous donnent ses tentatives successives en un curieux pêle-mêle. Fielding a fait comme Pope des épîtres morales en vers et des traductions de poètes anciens. Il a fait, et continuera de faire, du jour-

1. Quoiqu'on n'ait pas encore retrouvé la date exacte du premier lancement de la souscription, cette date (si l'on tient compte du temps nécessaire à l'impression des ouvrages) devait être fort antérieure à la publication — et peut-être même à la composition — de *Joseph Andrews*. En effet la publication des *Miscellanies* devait avoir été promise pour l'hiver 1741-1742 ou le printemps 1742, s'il faut en croire l'excuse ajoutée par Fielding, le 5 juin 1742, à son annonce : « The publication of these Volumes has been hitherto retarded by the Author's indisposition last Winter, and a train of melancholy accidents scarce to be parallell'd ; but he takes this opportunity to assure his subscribers (il en existait donc déjà) that he will most certainly deliver them within the time mentioned in his last receipts (il y avait donc d'autres reçus mentionnant une date antérieure) viz. by the 25th of December next. » Cette annonce parut dans le *Daily Post*, et la traduction du prospectus fut publiée dans les « Nouvelles littéraires » (p. 209) de la *Bibliothèque Britannique, ou histoire des ouvrages des savants de la Grande-Bretagne*, pour les mois d'avril, mai et juin 1743, à la Haye.

nalisme politique comme de Foe, des Essais à la manière de Steele et d'Addison. Mais il s'est surtout lancé au théâtre. Tous les genres cultivés en son temps, tous ceux qu'il a vus donner la gloire à d'autres, il s'y est essayé tour à tour. Même les deux œuvres maîtresses des *Mélanges* n'échappent point à cette définition. *Le Voyage de notre monde à l'autre* reprend un dessein aussi vieux que Lucien, et *Jonathan Wild*, essentiellement, est un roman picaresque fils d'une longue tradition. Chose étrange, qu'un écrivain de génie hésite si longtemps avant de trouver la forme d'art qui lui permettra de s'exprimer totalement.

Le Voyage de notre Monde à l'autre raconte une visite aux Enfers, et les avatars d'une âme, celle de l'empereur Julien, que Minos a condamnée à subir sur terre des existences successives. L'idée est loin d'être neuve, et l'on peut croire que Fielding l'a empruntée à Lucien, dont les œuvres lui étaient très familières. A vrai dire son utilisation de *l'Histoire véritable*, de *Ménippe* ou du *Coq* n'est pas plus littérale que ne l'était celle de *Don Quichotte* dans *Joseph Andrews*. C'est de Lucien que Fielding se rapproche le plus ici, mais il ne néglige point non plus l'exemple de Rabelais et sa description du monde renversé aux Enfers, celui de Scarron dans le *Virgile travesti*, celui de Le Sage (dans le *Diable Boiteux*) ni peut-être celui des nombreux écrivains picaresques qui ont développé ce thème⁽¹⁾. Il est curieux de remarquer que la même idée venait vers la même époque à Montesquieu,

1. En particulier Antonio Enriquez Gomez qui dans son *Siglo Pitagorico* (1644) « replaced the passage of a servant from master to master by the transmigrations of a soul from body to body. » (Chandler, *The Literature of roguery*, p. 13). Le livre de Chandler donne de nombreux détails sur toute cette descendance picaresque. Notons aussi, cette fois

dont l'*Histoire véritable* expose aussi les vicissitudes d'une âme promenade à travers plusieurs corps des deux sexes. Mais seule l'idée première rapproche ces deux ouvrages (1).

Le dessein général de tous ces romans est à peu près identique : faire défiler devant nos yeux une suite de personnages plus ou moins représentatifs des diverses classes sociales. C'est le type même du roman à tiroirs qui se peut allonger à l'infini. L'unité en est forcément absente.

Le *Voyage* de Fielding a dû être pris et repris plusieurs fois. A côté de parties franchement ennuyeuses et de longueurs, il nous offre certaines pages mieux venues, des caractères amusants, bien vus en surface, et peints avec un sens du « trait » acquis dans l'emploi du style dramatique; voici comment un fat raconte son existence : « Je naquis à Rome, dans une famille noble, où
« je devais hériter d'une fortune considérable. Aussi mes
« parents, jugeant que je n'aurais jamais besoin d'exercer
« mes talents, prirent-ils le bon et sage parti de ne m'en
« inculquer aucun. Les seuls éducateurs de ma jeunesse
« furent donc un certain Salattor, qui enseigna divers mou-
« vements à mes jambes, et un certain Ficus, qui m'apprit
« la manière la plus claire (comme il disait) de couper une
« tête. Lorsque j'eus approfondi ces deux sciences, j'estimai
« n'avoir plus rien à apprendre que des spécialistes de Rome
« qui s'employaient à habiller et orner le Pape. Instruit de
« toutes les ressources de leur art, j'étais à 20 ans un beau
« achevé. Pendant quarante-cinq ans je m'habillai, chantai

dans la littérature anglaise, le poème de Donne intitulé *The progress of the Soul*, qui décrit les aventures d'une âme passant de forme en forme, pour finir par s'incarner en une femme.

1. Cette *Histoire Véritable* a été publiée d'après un nouveau manuscrit, en 1902, à Bordeaux, par L. des Bordes de Fortages. Sauf l'idée première, elle ne ressemble en rien au livre de Fielding.

« et dansai, dansai et chantai, je fis saluts et œillades, œillades et saluts, jusqu'à l'heure où, dans la 65^e année de ma vie, je pris froid après m'être échauffé à danser ; et « je mourus ». (chap. XIII, p. 397). On le voit, le souffle est parfois court, et l'humour un peu sec, comme il arrive trop souvent aux œuvres composées « d'après l'antique ». Au reste ce roman, en lequel je m'obstine à croire qu'il faut voir une œuvre de jeunesse (1), est surtout intéressant par les promesses qu'il enferme. Bien des traits du Fielding de plus tard y sont déjà indiqués, qui ne demandent qu'à se préciser. La haine du militaire, pour qui il n'est point de place aux Champs-Élysées, la morale large, anti-puritaine, qui fait qu'un pasteur réputé strictement vertueux se voit fermer la porte au nez (« for no man enters that gate without charity »), et qui refuse le bonheur éternel aux prudes : ce sont là des idées que ne réproverait pas le pasteur Adams. « L'Elysée, proclame Minos, n'a jamais été fait pour ceux qui sont trop sages pour être heureux », « too wise to be happy » : voilà bien déjà une formule fieldinguesque. Et à qui ouvrira-t-il la porte toute grande ? « Je lui avouai que j'avais un peu « trop aimé les femmes et le vin dans ma jeunesse, mais « que je n'avais jamais fait de mal à personne, ni évité une « occasion de faire le bien. La philanthropie et l'amitié

1. Les preuves que donne Mr Cross dans sa récente biographie de Fielding tendent seulement à montrer que plusieurs passages ont certainement été écrits — ou modifiés — en 1741 ou 1742. Il conclut que « the *Journey*, though probably begun before *Joseph Andrews*, was mainly written during the weeks immediately succeeding » (Cross, I, p. 396). Pour les raisons d'évidence interne que j'ai données, j crois que le *Voyage* était très antérieur, mais a été retravaillé et retouché. Un auteur « n'entreprend » pas d'écrire trois volumes de *Miscellanies*. L'idée même de « Mélanges » suppose la réunion d'œuvres déjà existantes — au moins en projet — et sans doute rédigées partiellement.

« étaient les seules vertus auxquelles je prétendisse... J'al-
 « lais continuer lorsque Minos me commanda d'entrer,
 « et de ne pas tant claironner mes vertus » (ch. VIII). C'est
 déjà presque le bon « mauvais sujet » que sera Tom Jones.

On a l'impression que le *Voyage* fut copieusement,
 je dirais même désespérément, retouché jusqu'à la fin.
 Quelques passages sont certainement contemporains des
 meilleurs endroits de *Jonathan Wild*. C'est ainsi qu'une
 page admirable, et vraiment digne de Swift, nous raconte
 les aventures d'un tailleur. Quel grand homme est le
 tailleur dans la société ! « Le prince il est vrai donne le
 « titre, mais c'est le tailleur qui fait l'homme. C'est à ses
 « efforts que sont dus le respect des foules et cette crainte
 « que les grands hommes inspirent à ceux qui les regar-
 « dent... Je venais de m'installer lorsque je fis trois costu-
 « mes pour le couronnement du roi Etienne. Je me glissai
 « dans la foule, et tandis que défilaient mes costumes, j'en-
 « tendais avec une joie incroyable les assistants s'écrier :
 « Dieu me bénisse, y eût-il jamais rien de plus beau que
 « le comte de Devonshire ? » (ch. XXII). Il y a là comme
 une première saveur de *Sartor Resartus*.

D'autres pages encore sont probablement contempo-
 raines de *Joseph Andrews*. C'est le pasteur Adams qui a
 assisté à ce dialogue des Immortels où Homère, Virgile,
 Dryden et Addison tenaient chacun leur rôle (1). Un
 joli trait nous permettra d'en sentir la finesse : Addison

1. On se rappelle que pendant son séjour à Laputa, Gulliver fait un
 voyage à Glubdubrib dont le gouverneur, nécromant, fait surgir devant
 lui, entre autres âmes, celles d'Homère et d'Aristote « suivis de tous
 leurs commentateurs ». Ce genre même d'ironie rejette le *Journal*
 parmi les œuvres de la première moitié du siècle, dont ne s'est pas en-
 core complètement détaché *Joseph Andrews*.

Pour une page qui fait songer à la page ci-dessus, sur le tailleur, cf.
A Tale of a Tub, section II.

vient d'être convaincu d'une certaine ignorance par Virgile : « Le critique me parut être assez décontenancé ; il « se tourna vers un très joyeux esprit, un certain Dick « Steele, qui l'embrassa en lui disant qu'il avait été le plus « grand homme du monde, et qu'il lui abandonnait volontiers tout le mérite de ses propres ouvrages. Sur quoi « Addison lui fit un gracieux sourire, et lui donnant très « solennellement une tape sur l'épaule, s'écria : « Bien « parlé, Dick ! » (ch. VIII).

Quelques traits agréables ne suffisent point cependant à sauver cette œuvre, qui trop souvent ennue le lecteur. Elle ennuya aussi l'auteur, qui ne l'acheva pas. Mais elle nous permet par là-même de constater le progrès immense réalisé par Fielding. Quelle différence entre la composition lâche de ce roman à tiroirs, et le plan plus serré, judicieux et volontaire que nous avons admiré dans *Joseph Andrews* ! Et quelle distance sépare de son observation superficielle, monnaie courante des faiseurs de « portraits », la peinture copieuse de la vie anglaise et des travers anglais !

La Vie de feu Jonathan Wild le Grand occupe entièrement le troisième volume des *Mélanges*. C'est la seule œuvre de premier ordre qu'ils contiennent.

Le genre auquel elle appartient, la biographie des vagabonds ou des voleurs, était ancien en Angleterre, comme en témoignent les livres d'un Nash ou d'un Greene. Mais au cours du xvii^e siècle, le fonds indigène du roman de gueuserie s'enrichit énormément par l'appoint des romanciers espagnols et de leur successeur et vulgarisateur Le Sage. De 1600 à 1740, on compte douze éditions de *Guzman d'Alfarache* (1). Les gueux jouissent

1. Cf. Chandler. *The Literature of Roguery* et C.-E. Morgan, *The rise and development of the novel of manners* (pp. 44-46). Il y avait plu-

de la faveur populaire. Leur vie pittoresque, l'ingéniosité de leurs tours séduisent le public. On enrichit leur biographie d'incidents empruntés aux romans picaresques. Toute une littérature spéciale entretient leur légende. L'abbé Le Blanc, qui voyage en Angleterre vers 1738, remarque que les voleurs y sont considérés comme des héros, et s'en étonne. Chaque pendu notoire est le sujet de nouvelles, de complaintes : on publie ses mémoires plus ou moins apocryphes, et ses dernières confidences à l'aumônier de Newgate. Il y a là tout un genre littéraire, très abondant, qui répond aux mêmes curiosités que les colonnes de faits divers ou la *Chronique des tribunaux* de nos journaux populaires.

Nous savons combien Fielding avait la parodie facile. Il n'est pas impossible que sa première idée ait été de parodier la grandiloquence et les prétentions de ces biographies de gueux. Au reste, certaines mêmes des œuvres dont nous parlons pouvaient lui en donner l'idée : nous verrons en effet que l'ironie n'en est pas toujours absente.

Jonathan Wild, exécuté en mai 1721, joue un rôle important dans cette littérature policière. A vrai dire les biographies nombreuses que conserve le British Museum ne sont point toujours d'accord. La légende s'y mêle souvent à l'histoire. La plus significative fut publiée à Northampton en 1725, sous le titre suivant : « *Vie de Jonathan Wild, indicateur général de Grande-Bretagne et d'Irlande... où sont montrés ses progrès parmi les brigands ; comment il fit leur connaissance ; par quels procédés il devint leur chef ou directeur ; quelle discipline il fit peser sur eux ; quelle habile politique il employa pour les conduire...* »

tôt en Angleterre un goût pour ces œuvres qu'une production littéraire suivie. On se contentait en général de traduire les œuvres espagnoles ou françaises.

La préface témoignait d'un enthousiasme assez ironique :
« Le public trouvera ici un système politique inconnu
« de Machiavel ; il y verra un homme ignorant et sans
« éducation former des plans et combiner des stratagèmes
« plus habiles que l'on n'en rencontre dans la conduite des
« plus grands hommes d'Etat, de ceux qui furent chefs de
« gouvernements. Et vraiment, à bien comparer les choses,
« il est certain qu'il avait un rôle plus difficile à jouer,
« car il devait d'une part en imposer au monde, trouver des
« ruses pour échapper au châtimement ; de l'autre gouverner
« des gens qui étaient les ennemis de tout gouvernement. »
Certes, le paradoxe du brigand-homme de génie, et la
comparaison entre le criminel et l'homme d'Etat, sont ici
maniés assez lourdement : ils y sont cependant, et c'est
l'essentiel. Ailleurs, l'auteur prendra vis-à-vis de son hé-
ros une attitude d'admiration moqueuse : « Il donna tôt
« des signes de son génie ; dans son enfance il commit
« mille petites coquineries, où il faisait preuve d'un esprit
« vif et d'un discernement supérieur à celui de son âge. »
(p. 6) «... Peu après, il estima que la fabrication des bou-
« cles (c'était son métier) était une profession trop méca-
« nique : son âme était trop grande pour se borner à un
« travail aussi servile. » Enfin, après une très habile es-
croquerie, il est mis en prison ; « c'est là qu'il pose les
fondations de sa grandeur future » (p. 12). Il devient
chef de bande, puis, fort habilement, il imagine de servir
d'intermédiaire entre les voleurs et les volés, à qui il
fait rendre, moyennant finance, les objets qui leur ont été
dérobés. En même temps il se fait, publiquement, indi-
cateur de la police, à qui il livre ceux de ses « sujets »
qui tentent de se révolter.

Il est curieux de voir se dessiner déjà dans cette bro-
chure sans valeur, au lendemain même de l'exécution de

Wild, l'attitude ironique de Fielding. Au reste la chose était fréquente : « Ma foi messieurs, s'écrie le Guzman de Le Sage, vous n'êtes encore que des apprentis dans votre métier. Je veux vous montrer qu'un génie supérieur a bien d'autres lumières que les vôtres. Je me charge, si vous le souhaitez, de la conduite de cette entreprise... » (V, I) Cette « entreprise », c'est une escroquerie soigneusement agencée.

Il était dans la tradition de conter les histoires de brigands avec un sourire. Leur vie finissait par des chansons : le public se vengeait ainsi d'avoir eu peur. Jonathan Wild, ayant compté parmi les plus redoutables, compta donc parmi les plus moqués. Ses biographes font les plaisants. Ils racontent qu'il demandait la veille de son exécution comment s'étaient comportés ce jour-là les hommes célèbres d'Athènes et de Rome ; ils narrent tout au long ses malheurs conjugaux. On compose en son honneur maint dialogue, mainte complainte (1). Swift lui consacre une pièce de vers (2), de Foe écrit sa biographie (3). Il a conquis une célébrité si durable, que treize ans après sa mort, Pope fera encore allusion à lui comme à un personnage connu (4).

1. « News from the dead, a dialogue between Blueskin, Sheppard and Jonathan Wild » (sans date). Voici deux vers d'une complainte intitulée *England's Ingratitude* (Dublin, 1725) :

Ye Britons, curst with an unthankful mind,
For ever to exalted merit blind !

2. « Newgate Garland. »

3. « The Life of Jonathan Wild, by H. D., late clerk to Justice R... » London, 1725.

4. « Down, down, proud Satire, though a realm be spoiled,
Arraign no mightier thief than wretched Wild. »

(Epilogue to the Satires, dialogue II, l. 38-39)

Pope, édit., Courthope, III, 474.

Tel était le personnage historique dont Fielding fait son héros. C'était un beau type d'hypocrite que cet indicateur de la police, honorablement connu comme « thief-catcher », et qui était secrètement le chef d'une bande de voleurs. C'est un hypocrite, donc un personnage odieux, et non simplement ridicule (rappelons-nous les théories exposées dans *Joseph Andrews*). Aussi ne sera-t-il pas traité d'une main légère. Dès le premier moment Fielding prend à son égard une attitude déterminée de dure ironie. C'est l'histoire d'un « grand homme » qu'il va raconter. Et il emploiera pour son coquin les termes exacts qu'on emploierait pour parler d'un Alexandre ou d'un César.

Nous voici donc encore devant une parodie. Et c'est vraiment une chose curieuse, que cette séduction de la parodie — ou plus généralement de la satire — pour les écrivains réalistes, soit au début, soit à la fin de leur carrière. Il semble qu'ils mettent quelque temps à s'apercevoir que la réalité peut leur suffire, ou qu'un moment arrive où la réalité ne leur suffit plus. Et Marivaux commence par mettre en style burlesque *l'Iliade* ou le *Télémaque*, et Flaubert finit par *Bouvard et Pécuchet*. De même les deux premiers romans achevés de Fielding sont des parodies.

Jonathan Wild est donc un « grand homme », et un « grand homme » achevé. Il est même plus parfait qu'Alexandre ; car on cite d'Alexandre des traits d'une bonté relative, tandis que la méchanceté, non... la *grandeur* de Wild ne connaît aucune défaillance. Sa vie, de sa naissance jusqu'à sa mort sur l'échafaud, est une œuvre d'art d'une harmonie parfaite, sans la dissonance d'un seul acte d bonté.

Tel est le point de départ philosophique du livre —

idée très simple et nette, très accessible, développement connu de rhétorique.

Ce lieu commun du conquérant criminel, on le trouve un peu partout dans l'antiquité, on le retrouve chez Boileau (satire VIII) et nos classiques ; Maundeville (*Fable of the Bees*, vol. I, p. 26), Pope (*Essay on Man*, IV, 222) appellent Alexandre le « fou de Macédoine ».

Or ce poncif d'école reprend une vigueur nouvelle en Angleterre vers 1720. Sous quelle influence ? L'opinion déjà y avait été alarmée des dangers que faisait courir à la sécurité commune un Louis « le Grand ». Mais c'est surtout la carrière de Charles XII qui semble avoir frappé les esprits anglais (1). C'est à Londres, rappelons-le, que vint sans doute à Voltaire l'idée d'écrire son *Histoire*. A l'en croire, « dans les premières années du siècle, le public ne connaissait dans le Nord de héros que Charles XII », ce soldat qui « n'a laissé que des ruines » (2). Ailleurs, il nous confie que son ouvrage « a été longtemps le sujet de quelques débats en Angleterre, dans les papiers publics », qu'il y a « servi de prétexte aux écrivains de parti », et qu'enfin le public anglais s'y est fort intéressé, puisqu'on « en a fait deux traductions anglaises », et qu'on l'a « imprimé plus souvent à Londres qu'à Paris » (3). Réveillée ainsi, l'idée que les « grands » conquérants sont des criminels fait son chemin. Elle répondait trop aux aspirations générales du temps et au développement des idées libérales pour n'être pas acceptée d'enthousiasme. De plus en plus le pur conquérant devient impopulaire.

1. Charles XII était mort en 1718.

2. Voltaire. *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, init.

3. *Notes sur les remarques de La Motraye*. La traduction du *Charles XII* de Voltaire atteignait la 7^e édition en 1740 et le résumé édité en 1734 était réimprimé en 1739 et 1750.

Le véritable grand homme sera l'homme de bien (1). Une lectrice écrira à Richardson pour le remercier d'avoir montré dans *Grandison* que « grandeur et bonté sont des termes synonymes » (2). La question était dans l'air, elle se trouvait au centre même des préoccupations d'une époque philosophique qui imaginera le despotisme éclairé. Fielding s'en occupera plus d'une fois ; tant et si bien que cette grande idée après avoir trop bien fleuri, vieillit et se fane : en 1763 la *Correspondance littéraire*, jugeant la traduction française de *Jonathan Wild*, estimera ces comparaisons d'un voleur avec Alexandre ou César « usées » et « fastidieuses ». Il y avait bien longtemps, en 1763, que Charles XII était mort !

Mais au moment où le prend Fielding, le lieu commun est encore d'actualité. On pense encore beaucoup à Charles XII. Et notre auteur traduit lui-même en 1740 — en sa qualité d'« écrivain de louage », comme il disait — une certaine insipide *Histoire de Charles XII*, par Adler-

1. Pope écrivait :

Heroes are much the same, the point's agreed,
From Macedonia's madman to the Swede
The whole strange purpose of their life to find
Or make, an enemy of all mankind

(*An Essay on Man*, IV, 217-223).

Voltaire, pour se mettre au diapason, fait précéder l'édition anglaise de Charles XII d'un « Discourse » où il parle aussi de la « vraie grandeur ». « The memory of bad princes is preserved, like that of fires, plagues, inundations. Conquerors are of a species between good kings and tyrants, but partake rather of the last... and such is the unaccountable folly of mankind, that we admire those who have done any glorious mischief, and are better pleased to be talking of the destroyer of a state than of its founder. »

2. Lovelace écrira : « I have not the art of any of our Christian princes, who everyday... go from infraction to infraction, from robbery to robbery ; commit devastation upon devastation and destroy—for their *glory*... and are dubbed Le Grand ; praised, and even deified, by orators and poets, for their butcheries and depredations... » (*Clarissa*, V, letter 136).

feld (1). Si la chose est vraie, en quelques mois (de mars à octobre) il aurait dû mettre en anglais ces mille pages d'histoire militaire, impassible bilan de massacres. Si réellement Fielding, accompagnant le consciencieux Adlerfeld, a dû suivre Charles XII, tuerie après tuerie, je ne m'étonne plus de la sauvage ironie avec laquelle il indique quelque part un parallèle du guerrier et du boucher, ni du ton personnel que prend sa plaisanterie lorsqu'il loue Wild de sa « grandeur d'âme » et de sa « parfaite insensibilité ». Car voici comment Charles XII apprend la mort d'une sœur aimée, si nous en croyons l'honnête Adlerfeld : « Il versa quelques larmes, les seules qu'il ait ré-
« pandues de toute sa vie. Néanmoins le prince, après avoir
« cédé quelque temps aux premiers sentiments de douleur
« que lui inspirait la nature, recouvra cette grandeur d'âme
« qu'il avait toujours montrée, etc... » (vol. III, p. 275). Peut-être devons-nous à ces lignes naïves, à l'impression qu'elles produisirent sur leur traducteur, quelqu'un des beaux mouvements d'éloquence ironique qui abondent dans *Jonathan Wild*.

Le génie est souvent une combinaison personnelle d'éléments existants. Fielding trouve devant lui deux traditions littéraires : d'une part le ton plaisant des biographies de gueux, de l'autre le lieu commun du conquérant criminel. Ces deux éléments toujours isolés, il les amalgame pour la première fois, et il en fait une création nouvelle

1. Cf. E. Green. *Henry Fielding* (1909) et J.-E. Wells. *Journal of English and Germanic philology*, published quarterly by the University of Illinois, October 1912. La plupart des notes ajoutées à cette traduction d'Adlerfeld corrigent et contrôlent ses assertions en s'appuyant sur l'*Histoire de Voltaire*. F. cite l'*Histoire de Charles XII* de Voltaire dans les *Prolegomena* qu'il imprime avec *The Covent Garden Tragedy*, en 1732.

Voir aussi un article de Mr J.-E. Wells (*Publications of the Modern Language Association of America*, 1913) sur la tendance politique générale de *Jonathan Wild*.

et profonde. La plaisanterie, mise au service d'une idée générale, se transpose en ironie philosophique. De son côté le lieu commun cesse d'être banal.

D'ailleurs Fielding le reprend de façon personnelle. La comparaison du conquérant au brigand était un poncif d'école. Il la retourne. C'est l'inverse du travestissement scarronesque dont on est las : ce n'est plus Enée qui est un croquant, c'est le croquant qui est Enée (1). L'ironie y gagne en subtilité. On donne abondamment du grand seigneur à Mr Jonathan Wild. La plaisanterie va droit sur lui, mais du pauvre diable elle ricoche, et va atteindre le grand seigneur son voisin. On ne jette pas la pierre au grand homme, mais c'est bien lui que s'en va éclabousser la boue qu'elle fait jaillir.

Encore tout ceci ne suffirait-il pas à expliquer l'emportement de cette inspiration. Atteindre Jonathan Wild ? Il était mort. Atteindre Charles XII ? Il était mort aussi. On ne s'échauffe pas à ce point contre deux cadavres. Mais derrière eux Fielding visait un vivant ; et ce vivant, sans aucun doute, était le ministre Walpole.

Je ne tente point cette tâche impossible, on le conçoit, de retrouver les « sources » de *Jonathan Wild* (si même

1. Je n'oublie pas *The Beggar's Opera*, dont le succès fut immense (1728). Plusieurs traits peuvent avoir inspiré Fielding, mais le rire y est très gai, et fort loin de l'ironie profonde et dure de *Jonathan Wild*. Pourtant il est certain qu'on retrouve dans l'œuvre de Fielding des souvenirs de tirades comme la suivante, que prononce Peachum au moment d'arrêter Macheath : « But really, my dear, it grieves one's heart to take off a great man. When I consider his personal bravery, his fine stratagem, how much we have already got by him, and how much more we may get, methinks I can't find in my heart to have a hand in his death » (I, 11). Et Peachum dit à Macheath, trahi par les femmes : « Your case, Mr Macheath, is not particular. The greatest heroes have been ruined by women » (I, 24). Il semble d'ailleurs que Gay ait lui aussi voulu viser Walpole. Cf. Lewis. Melville. *Life and Letters of John Gay*.

il en est de certaines). Nous manquons pour cela de documents sûrs. Mais ce qu'il nous est permis de faire, c'est de chercher à reconnaître la valeur de sentiment et les retentissements moraux d'une œuvre en somme assez obscure. La question est celle-ci : au lieu du joyeux et copieux roman picaresque qu'on attendrait, transposition romanesque du *Beggars' Opera* de Gay, Fielding écrit une œuvre dure, d'ironie corrosive, un roman dont la rudesse a troublé et effrayé nombre de ses lecteurs. Comment expliquer cette exception dans son œuvre connue ?

Il avait mille raisons pour une de haïr Walpole. Leurs rapports avaient commencé courtoisement. Fielding adressait au ministre une épître en vers (1730), lui dédiait en 1731 sa comédie *The modern Husband*. Walpole ne répondit-il pas à ces avances ? Dès 1734, Fielding insérait dans sa comédie *Don Quichotte en Angleterre* une scène d'élections, et proclamait dans sa dédicace à Chesterfield qu'il avait voulu mettre en lumière « les calamités que produit dans un pays la corruption générale ». Il était dès lors passé à l'opposition, et ses attaques devenaient de plus en plus violentes. *Pasquin*, représenté en 1736, contenait une satire impitoyable des scandales électoraux. La pièce obtint un grand succès et Fielding, sûr de la faveur du public, récidiva quelques mois plus tard, aggravant encore ses critiques dans l'*Annuaire de 1736* (*The Historical Register for 1736*). On y voyait un personnage nommé Quidam apaiser des patriotes trop bruyants en leur donnant un sac d'argent. La préface contenait quelques phrases singulièrement violentes : « ... La corruption produit les mêmes effets dans la société que dans le « corps de l'homme. Quiconque tente d'introduire la corruption dans la communauté fait la même chose, et devrait « être puni de la même manière, que celui qui empoisonne

« une source à laquelle il sait que tout le monde boira. On
« me demandera qui est ce Quidam, qui jette le ridicule
« sur les patriotes, et dont l'argent vient à bout de leur hon-
« nêteté. Qui pourrait jouer un tel rôle sinon le diable ? Il
« est si facile de deviner qui est ce Quidam, que celui qui
« se trompera dans le cas présent pourrait tout aussi bien
« prendre Thomas pour John, ou bien Old Nick pour Old
« Bob (1). »

Fielding avait bien l'intention de continuer. Pour une fois, la fortune lui sourit ; il est directeur de troupe, ses œuvres, jouées sur un théâtre dont il est propriétaire, ont un très grand succès. Il annonce à son public des améliorations ; il recrutera même de nouveaux acteurs :
« Si la nature m'a accordé quelque talent pour ridiculiser le vice et l'imposture, ni l'indolence ni la peur ne m'empêcheront de l'exercer, tant que subsisteront la liberté de la presse et celle du théâtre. »

Brusquement il fallut déchanter : Walpole, ému de ces violentes attaques, faisait supprimer la liberté de la scène par le Licensing Act de juin 1737. Fielding, — c'est contre lui qu'était dirigée spécialement la loi — était baillonné brutalement et même, semble-t-il, assez vilainement (2). Quoi de plus naturel pour lui que de poursuivre ailleurs la lutte qui lui était interdite au théâtre ? Le public qui avait reconnu M. Quidam, saurait fort bien reconnaître Jonathan Wild, membre d'une classe sociale qui comprend « les conquérants, les voleurs et les premiers ministres ». Et voilà sans doute pourquoi, en certaines pages de *Jonathan Wild*, l'ironie s'exaspère, la satire se fait âcre ; tel chapitre « des Chapeaux », au titre réminiscent

1. Old Nick est le surnom donné au diable. Bob est le diminutif familier de Robert, prénom de Walpole.

2. Cf., p. 59, n° 3.

de Molière, « surpasse dans sa brièveté, écrit Coleridge, *Lilliput* (1) ou *le Conte du Tonneau* ».

« Comme ces Messieurs (les voleurs de la bande de Wild) « portaient des Principes, c'est-à-dire des Chapeaux, diffé- « rents, il s'élevait entre eux de fréquentes querelles. Il y « avait en particulier deux partis, dont l'un portait le cha- « peau farouchement relevé, et l'autre préférait le « Nab », « ou chapeau plat. le bord rabattu sur les yeux. Les premiers « s'appelaient Cavaliers, ou Tory Rory Ranter Boys, etc., les « autres portaient les noms de Wags, Têtes Rondes, Shake- « bags, Oldnolls et plusieurs autres. Il naissait entre eux « des difficultés continuelles ; tant et si bien qu'à la fin ils « en vinrent à se figurer qu'il y avait dans leurs différends « quelque chose d'essentiel, et que leurs intérêts étaient « inconciliables ; alors qu'en vérité il n'y avait entre eux « d'autres différences que celle de leurs chapeaux... » Wild les réunit un jour, et leur tient ce discours : « Messieurs, « j'ai honte de voir des gens qui ont entrepris la grande « et glorieuse tâche de voler le public, se quereller si sot- « tement et si petitement entre eux. Croyez-vous que les « premiers inventeurs des chapeaux, ou tout au moins de « leurs différentes formes, aient réellement conçu qu'une « certaine forme de chapeau inculquerait à un homme la « religion, une autre le droit, une autre la science, une « autre la bravoure ? Non, ils ne voulaient rien d'autre, « par ces signes extérieurs, qu'en imposer au vulgaire ; « ainsi les grands hommes n'avaient pas le mal d'acquérir « ou d'entretenir une grandeur réelle, il leur suffisait de « consentir à en porter le signe ou l'apparence. Vous faites « donc bien, en public, d'amuser les gens par de telles

1. On se rappelle que Swift parle des deux grands partis politiques de Lilliput, dont l'un tenait pour les talons hauts et l'autre pour les talons bas (*Gulliver's Travels*, IV).

« querelles, qui vous permettent, tandis qu'ils vous écou-
 « tent, de vider leurs poches plus aisément et plus sûre-
 « ment : mais prendre tout cela au sérieux, et poursuivre
 « entre vous ces discussions ridicules, c'est vraiment de
 « la pure et de la plus haute folie » (1) (II, 6).

Une autre fois, un voleur subalterne se révoltera, las de voir le chef (à vrai dire placé là « par la Providence ») prendre toujours la plus grosse part du butin. Voici comment Wild lui répond : « La société dont vous parliez
 « est une société légale, où le premier magistrat est tou-
 « jours choisi pour le bien public ; et nous savons que dans
 « toutes les sociétés légales du monde il ne s'occupe pas
 « d'autre chose, qu'il fait profiter ses concitoyens de son
 « habileté supérieure, et ne sacrifie jamais leur bien à sa
 « propre richesse, à son plaisir ou à son humeur. Mais
 « dans une société illégale, dans une bande comme la nôtre,
 « il en est autrement. Et vraiment dans toute notre bande,
 « personne n'a moins le droit de se plaindre que vous : té-
 « moin ce bout de ruban que vous portez au chapeau, dont
 « je vous ai promu capitaine : eh bien ! donc, Capitaine,
 « donnez-moi cette montre. » Il y a dix passages comme ceux-ci dans *Jonathan Wild*. Ce serait rabaisser des pages d'une ironie si philosophique que d'y voir un pamphlet vulgaire. L'ironie a pu être éveillée par les gestes éphémères d'un premier ministre, mais elle le dépasse et le domine bientôt. De même Pascal, jetant sur le papier des pensées sur les fondements de la justice, se souvient de la

1. Cf : « I remember in the reign of the late Queen Anne, when disputes ran high between Whig and Tory, some persons suffered party to mix in every their minutest action. A tory would not cock his hat in the same manner that a whig did, etc... » (*Joe Miller's Jests*, n° 589). Joe Miller en parle comme d'un usage aboli. Son livre était bien connu de tous, et particulièrement de Fielding qui le cite dans *Jonathan Wild*.

Fronde qu'il a vue et des dangers qu'elle fit courir à l'ordre; mais la Fronde n'est bientôt plus pour lui qu'un fragment de l'histoire éternelle. Fielding commence par caricaturer Walpole sous la figure de Wild, brigand notoire; mais très vite sa colère personnelle se transforme et devient une colère générale, humaine. Un jour il songe à Charles XII, grand massacreur d'hommes qu'il méprise (1); une autre fois c'est le roi Charles 1^{er} qui vient à sa pensée; il parle de Wild en des termes analogues à ceux que Clarendon appliquait à son roi (2) et Wild laissera après sa mort des Maximes de grandeur, comparées par Fielding lui-même à celles que l'auteur de l'*Eikon Basilike* affirma avoir trouvées après l'exécution de Charles 1^{er}.

Il y a mieux encore. Après les élections de 1741, on peut commencer à prévoir la chute de Walpole. C'est à ce moment que son grand adversaire, le journaliste du *Champion*, le pamphlétaire de tant d'attaques virulentes, publie un poème intitulé *The Opposition : a Vision*, dans lequel il exprime des opinions infiniment plus modérées. Il y prévoit déjà l'oubli des principes de patriotisme au nom desquels on a combattu le premier ministre, la course aux places, l'ingratitude vis-à-vis des bons combattants qui ont obtenu la victoire. Enfin Walpole tombe en février 1742. Fielding, qui a écrit son *Jonathan Wild* en

1. C'est surtout dans les passages du chapitre III qui ont trait à l'éducation de Wild que l'on trouvera des souvenirs précis de ceux qui, dans Voltaire, décrivent l'éducation de Charles XII.

2. Ce rapprochement a été signalé par Mr Gerould, éditeur d'un très bon choix d'*Essays* de Fielding, qui fait remarquer que les chapitres I, 1, et IV, 16 ressemblent curieusement au caractère et à la mort de Charles 1^{er}, dans l'*Histoire de la Rébellion* de Clarendon. De ce passage et d'autres, il conclut que F. « had Clarendon in mind and half mockingly copied his style ».

songeant à ce « grand homme » (1) va-t-il maintenant s'acharner sur un mort ? Non, tout à coup la satire va se retourner. Jonathan Wild, en arrivant à la prison de Newgate, y trouve un certain Roger Johnson, qui règne parmi les voleurs. Wild fait alors des discours enflammés où il revendique les « libertés de Newgate », renverse Johnson, se fait donner sa place... et les prisonniers s'aperçoivent bientôt avec dégoût que leur nouveau maître est pire que l'ancien (2). Wild veut même se parer des dépouilles de son prédécesseur : mais le chapeau doré est trop lourd à sa tête, et le gilet brodé lui est trop grand et fait des plis. Walpole est devenu Roger Johnson, et Wild représente maintenant Wilmington. Le même masque est maintenant posé sur une autre figure. Le successeur de Walpole était d'une nullité proverbiale. De quel intérêt, pour le regard d'un Fielding, durent être les spectacles dont s'accompagna cette chute d'un si long ministère ? Et comment s'étonner du scepticisme politique que l'on rencontre dans *Jonathan Wild* (3) ?

Livre complexe, livre difficile pour qui voudrait dé-

1. Ce nom de « great man » était traditionnellement appliqué à Walpole par les pamphlétaires du temps. De même la qualité de « prime minister ». « Speaking in the House, in 1741, he said of his opponents : Having invested me with a kind of mock-dignity, and styled me a *Prime Minister*, they impute to me an unpardonable abuse of that chimerical authority, which only they created and conferred » (Doran, *London in the Jacobites' times*, II, p. 89).

2. S'il était indispensable de trouver une « source » de ce passage, on pourrait le rapprocher de la rivalité qui oppose Guzman d'Alfarache à son compagnon de galère Soto, de qui il triomphe finalement (*Guzman d'Alfarache*, VI, 9).

3. Que cette peinture ait été ajoutée à dessein pour faire dévier la carrière de Walpole à Wilmington, on en pourrait douter s'il fallait se borner à des présomptions. Mais Fielding écrit, dans la 2^e édition de Joseph Andrews, donc après la chute de Walpole : « ... She suspected he had used her as some very honest men have used their country ;

chiffrer et suivre toutes les intentions de l'auteur. Cent autres allusions pourraient être découvertes, si la recherche en valait la peine, et si nous connaissions mieux l'histoire secrète du temps. Nous avons seulement indiqué les plus grosses, celles que l'on ne saurait négliger sans se tromper sur les couleurs vraies de ce livre. Un voleur connu, Charles I^{er}, Charles XII, Walpole, Wilmington, d'autres encore : toutes ces interprétations ne se contredisent point, le Jonathan Wild de Fielding est tout cela à la fois. On peut, on doit même lire le roman sans en tenir compte, mais il faut bien en venir à les étudier, si l'on veut comprendre pourquoi ce livre n'est pas seulement le froid développement d'un lieu commun abstrait ; s'il est vivant et fort, c'est parce qu'il tire mystérieusement sa nourriture de ces mille réalités actuelles. En les surprenant nous surprenons le secret même de sa vie profonde.

Le miracle est que, de tous ces éléments épars, soit sortie l'unité harmonieuse d'un livre : unité si vigoureuse et si parfaite que certains ont pu croire l'œuvre écrite en une fois, d'un seul souffle, « at a sitting » (1). Essayons de surprendre encore le secret de cette synthèse artistique.

« Mon dessein, proclame l'auteur, n'est point de rivaliser avec cet excellent historien qui a déjà donné, en s'appuyant sur des documents authentiques, un compte rendu

and had rescued her out of the hands of one riffer, in order to rifle her himself » (II, 10 init.).

L'avertissement de l'édition 1754 renvoie d'autre part au chapitre de la sédition ceux qui ont cherché des applications personnelles, preuve peut-être que ce chapitre avait été écrit pour les décourager. « To such persons... I would particularly recommend the perusal of the fourth book... »

1. Cf. G.-T. Bispham. « Fielding's *Jonathan Wild* », in *Eighteenth Century Literature, an Oxford Miscellany*, Oxford, At the Clarendon Press, 1909.

satisfaisant de la vie et des actions de ce Grand Homme. » Fielding prendra Wild comme un type, il peindra, nous dit-il, « roguery, not a rogue ». Cette prétention le place immédiatement sur un autre plan que de Foe. Comme nous le remarquions déjà pour *Joseph Andrews*, c'est un roman qu'il écrit, et non des pseudo-mémoires, une pseudo-correspondance ou une pseudo-biographie. Aussi, point de ces faux-semblants destinés à donner l'illusion de la réalité. Son souci sera plutôt de rejeter cette réalité lorsqu'elle est encombrante, d'y ajouter au besoin, de faire plus vrai que nature : « ... A dire vrai, mon conte narrera plutôt les actions qu'il aurait pu, qu'il aurait voulu, ou qu'il aurait dû accomplir, que celles qu'il a réellement accomplies ; et en réalité, il pourrait s'appliquer à n'importe quel autre grand homme du même genre, aussi bien qu'à celui dont il porte le nom. » Aussi l'auteur n'hésitera-t-il pas, selon la remarque profonde de Coleridge, à mettre dans la bouche de son héros des discours que n'aurait jamais prononcés l'authentique Jonathan Wild : car ces discours, ces réflexions, répondent à son dessein secret de rendre son histoire inactuelle (1), afin de donner une réalité transcendante aux vérités qu'il établit. Tout ce qui idéalisera Wild, tout ce qui l'arrachera à son actualité médiocre et crapuleuse, ne pourra donner que plus de poids et de généralité à son exemple.

C'est déjà nettement, et peut-être employée pour la première fois consciemment dans l'histoire littéraire, la

1. « Whether the transposition of Fielding's scorching wit (as *Book III*, ch. 14) to the mouth of his hero be objectionable on the ground of *incredulus odi*, or is to be admired as answering the author's purpose by unrealizing the story, in order to give deeper reality to the truths intended, I must leave doubtful, yet myself inclining to the latter judgment. » (27th Feb. 1832) (Coleridge's *Miscellanies, æsthetic and literary*, London, Bell, 1885, p. 339).

méthode synthétique des grands romanciers réalistes du XIX^e siècle.

Fielding choisira donc, dans l'histoire authentique de Wild, quelques traits seulement, ceux qui lui permettront d'établir la physionomie du « grand homme » qu'il conçoit. Par exemple il gardera la tentative de suicide, par laquelle Wild prétendit imiter les héros antiques (1). Il gardera encore la lapidation par le public présent à l'exécution (2). Un tel trait convient à ce héros incompris de la foule. D'autres traits sont modifiés. Wild s'était marié plusieurs fois et avait donné les signes d'un tempérament à la fois lascif et brutal avec les femmes. Fielding ne garde que la lascivité, et son héros est trompé par les femmes qu'il aime. Car tel est souvent le sort des grands hommes !

L'histoire nous apprend que Wild fut accusé d'avoir volé une caisse de dentelles et d'avoir aidé à en voler une autre ; et il fut condamné sur le témoignage d'une certaine Marguerite Morphew, qui affirma « être allée un jour vers midi chez Wild, pour donner à sa femme une paire de chaussures, et l'avoir entendu ce jour-là parler du vol ». Rien de tout cela ne paraîtra dans l'œuvre de Fielding ; cette fin eût manqué d'allure pour un si grand héros. La vie n'accorde point à chaque homme la destinée que mérite son caractère ; mais le roman peut corriger cela : par là il est « plus philosophique que l'histoire ».

Fielding choisit donc, et *compose* la vie de son héros. Jonathan Wild a hérité de toutes les qualités qui constituent l'héroïsme. De grande race, puisque sa généalogie remonte jusqu'à l'un des compagnons d'Hengist, il a eu

1. Cf. : *The history of the lives and actions of Jonathan Wild, thief-taker, Joseph Blake alias Blueskin, and John Sheppard*, London, 1725.

2. « They pelted him with stones and dirt all the way... »

(*Captain Alexander Smith's relation etc.*, p. 18).

des ancêtres remarquables pour leur habileté à voler ; et sa mère possédait dans les doigts une certaine « vertu agglutinante » fort utile. Formé par ces exemples, donnant dès l'école des preuves d'un génie précoce, le jeune Wild fait un jour la rencontre, chez son oncle le procureur, d'un certain comte La Ruse, qu'un tailleur impitoyable retient à la prison pour dettes. Wild joue aux cartes avec lui, et triche. Le comte, au lieu de se fâcher comme l'aurait fait une âme mesquine, se loue d'avoir trouvé plus fin que lui. Et les deux hommes entament une conversation, conversation noble, par discours alternés, véritable conversation de héros tragiques. « Vous ne pouvez, Mr Wild, ignorer votre haute valeur personnelle au point d'être surpris si je vous dis que j'ai souvent éprouvé un mélange d'étonnement et de regret en pensant que vos brillantes qualités, dans votre sphère actuelle, ne peuvent apparaître aux yeux de ceux qui les introduiraient convenablement dans le monde, et vous élèveraient à une hauteur où vous seriez l'objet de l'admiration générale... car ces mêmes qualités qui vous vaudraient honneur et profit dans une situation supérieure, ne font que vous exposer au danger et à la honte dans une situation plus basse... » (1, 5). Suit une véritable « dispute » sur un sujet important. Le comte exhorte Wild à travailler sur une scène digne du « plus grand génie de notre temps ». Car les mêmes qualités qui font le bon « prig », ou voleur, font souvent le premier ministre. Mais, objecte Wild, vaut-il mieux devenir premier ministre que voleur ? Certes, réplique le comte, on risque moins d'être puni, et « la foule va plus souvent en une année à Tyburn qu'en un siècle à Tower-Hill » (1). Mais en un discours très sar-

1. Les voleurs étaient exécutés à Tyburn, et les criminels d'Etat à Tower-Hill.

castique, Wild met en balance les deux professions, et finit par prouver que le voleur, après tout, est le plus heureux des deux. Son dernier argument — bien fieldinguesque — est que la conscience du voleur ne peut jamais lui reprocher que le vol de quelques shillings, tandis que celle du premier ministre lui peut reprocher « d'avoir trahi la confiance publique, ruiné des milliers d'hommes, et peut-être toute une grande nation ». A vrai dire, le comte s'est endormi pendant ce beau discours : Wild vide ses poches avant de le quitter.

Cette belle éducation se poursuit. Les voyages eux-mêmes, traditionnellement nécessaires à la formation d'un gentilhomme, ne sont point absents de celle-ci. Et sa Gracieuse Majesté procure à Mr Wild l'occasion d'aller voir ses plantations américaines.

Voici donc Wild formé. Il n'est point de ces plats filous qui volent sans finesse. Il n'aime que les tromperies savantes et longuement machinées. Nous le voyons essayer sa méthode dans une opération d'ordinaire envergure : le comte, qui sait aider la fortune, a fait un soir de gros gains au jeu ; Wild, à sa sortie du tripot, le fait dévaliser par un certain Bagshot. Puis le moment venu de partager le butin, Wild prouve irréfutablement à son acolyte que toute la somme volée lui appartient. « Qui donc « a proposé ou conseillé de la prendre ? Vous n'avez rien « fait de plus que d'exécuter mes plans... Vous aurez votre « salaire, qui est tout ce que le travailleur mérite, et tout « ce qu'il reçoit... Il est vrai que le fermier accorde du fourrage à ses bœufs, et la pâture à ses moutons, mais c'est « pour son propre service, et non pour le leur. Ainsi le laboureur, le berger, le tisserand, le maçon et le soldat travaillent non pour eux-mêmes, mais pour les autres ; ils « se contentent d'une maigre pitance (le salaire du travail-

« leur) et nous laissent, nous les *Grands*, jouir des fruits
« de leurs travaux. Aristote, d'après ce que m'a enseigné
« mon maître, démontre clairement au premier livre de
« sa Politique, que la portion inférieure, vile, utile de
« l'humanité naît esclave des volontés de la portion supé-
« rieure ; elle lui appartient en toute propriété, comme le
« bétail. On dit justement de nous, mortels du plus haut
« degré, que nous sommes nés uniquement pour dévorer
« les fruits de la terre, tandis que les basses classes ne
« sont nées que pour nous les fournir. La bataille n'est-
« elle pas gagnée par les sueurs et les dangers du soldat ?
« L'honneur et les fruits de la victoire n'appartiennent-
« ils pas au général qui a fait les plans ? La maison n'est-
« elle pas construite par le travail du maçon et du char-
« pentier ? N'est-elle pas construite pour le seul profit de
« l'architecte, et pour l'utilité de l'habitant, qui n'aurait
« pas été capable de mettre une brique sur l'autre ? Le
« drap et la soie ne sont-ils pas travaillés, et décorés des
« plus magnifiques couleurs par des gens forcés de se
« contenter des étoffes les plus grossières et les plus viles,
« tandis que le profit et la jouissance de leurs travaux s'en
« vont à d'autres ? Regardez autour de vous, voyez les
« gens qui vivent dans les palais les plus magnifiques, se
« régalent des mets les plus fins, possèdent les plus belles
« sculptures et les tableaux les plus délicats, portent les
« vêtements les plus riches ; et dites-moi si ceux qui pro-
« fitent de toutes ces commodités ont jamais contribué à
« les produire, si jamais ils ont été même capables de le
« faire ? Pourquoi en serait-il autrement chez les voleurs ?
« Pourquoi vous, qui n'êtes qu'un travailleur, qu'un sim-
« ple exécuteur de mes plans, pourquoi prétendez-vous
« avoir part à mon bénéfice ? » (I, 8). Finalement, après
« une scène d'intimidation alternative sans doute inspirée

« de l'entrevue de maître Jacques et de Valère, Bagshot (1) cède à la menace et abandonne son butin. Cascade comique de déceptions ! La Ruse, ayant volé au jeu, fut dépouillé par Bagshot ; Bagshot fut dépouillé par Wild ; Wild... on pourrait continuer, et Fielding en effet continue, mais Mr Wild n'est point volé vulgairement. Il court mettre l'argent aux pieds de Miss Lætitia Sharp, qu'il implore. Il devient exigeant et brutal, « et à vrai dire, elle dut plutôt la préservation de sa vertu à sa propre vigueur qu'au respect ou à la retenue de son galant ». Encore ne sommes-nous pas au bout de nos surprises ; car à peine l'amoureux déçu est-il sorti que Miss Lætitia délivre un autre prétendant de sa cachette, et lui accorde tout ce qu'elle vient de refuser à notre grand homme. Avec lui s'arrête cette série de voleurs volés.

A la fin du premier livre la méthode de Wild est parfaite. Il a remarqué que les hommes se divisent deux classes : ceux qui travaillent, et ceux qui les font travailler. Wild naturellement voudra se ranger dans la seconde classe. Encore comporte-t-elle deux subdivisions, suivant qu'on fait travailler autrui pour l'intérêt commun ou pour son propre profit. Le premier genre comprend les marchands, et le second « les conquérants, les princes absolus, les premiers ministres, et les *prigs*, ou voleurs ». Wild recrutera donc une bande, qui travaillera pour lui.

Tel est le premier livre. La figure de Wild y est tracée durement, avec une ironie cruelle et nue ; le faire y est d'un graveur plutôt que d'un peintre. C'est qu'il faut éviter toute méprise possible du lecteur. Molière, en un endroit de son *Tartuſe*, sent le besoin d'ajouter en note

1. Il y a un Bagshot dans le *Beggar's Opera*, où l'on parle aussi d'une Sukey Straddle, parente possible de la Molly Straddle de Fielding.

que « c'est un hypocrite qui parle ». Les traits appuyés dont Fielding marque son héros remplissent ici le même office que la note de Molière.

Wild occupe le premier livre à lui seul. Et la figure que lui a donnée Fielding nous est dès ce début si formellement imposée, qu'il suffira de quelques rappels dans le reste du roman pour qu'elle reste vivante devant nous. Le second livre et les suivants vont s'enrichir de personnages nouveaux, d'aventures différentes, quelques honnêtes gens vont même paraître sur la scène, le courant de vie du roman sera plus large et plus complexe, mais de place en place y reparaîtront quelques pages, quelques chapitres écrits dans le même ton que le premier livre. Comme le géologue retrouve en un affleurement soudain une couche qui disparaît de nouveau pour reparaître plus loin, de même ici la veine de dure ironie reparaît de place en place très nette, au milieu de la verve plus copieuse des autres peintures. On peut, avec un peu de soin, isoler assez facilement ces chapitres. Il ne s'en trouve qu'un au second livre : le chapitre « des chapeaux », dont nous avons parlé. Les chapitres III, VI, VII, VIII, IX, XIII-XIV du troisième livre, qui traitent du mariage de Wild ; enfin, au dernier livre, les chapitres II, III (la sédition à Newgate) et XIII-XV (les derniers moments de Wild) sont des affleurements successifs de cette veine. Outre leur qualité spéciale d'ironie, cynique, implacable, ils se distinguent par un autre trait commun. En eux, on peut dire que c'est le destin personnel de Wild qui se poursuit. De tout ce qu'ils narrent, il n'est jamais question dans les autres chapitres de l'ouvrage. Et réciproquement de ce que content les autres chapitres, c'est-à-dire principalement l'escroquerie Heartfree, il n'est jamais question ici, sauf peut-être pour quelque raccord au dé-

but ou à la fin d'un chapitre. Si l'on faisait sortir de l'ouvrage le premier livre et, dans les autres, les chapitres épars que j'ai énumérés, il serait à peine besoin de quelques sutures pour en faire un roman se suffisant à lui-même, et qui serait une biographie pure, sobre et sèche de Jonathan Wild.

J'ai la conviction que nous posséderions là la veine primitive, la forme sous laquelle Fielding a d'abord conçu son roman, et probablement la forme sous laquelle il l'a d'abord rédigé. En l'absence d'autre preuve, l'évidence interne est décisive. C'est bien en effet au premier Fielding, journaliste étreint par la gêne, génie blessé par la vie, qu'appartiennent les pages de révolte contre la société, d'ironie caustique, à la Swift. C'est au premier Fielding, dramaturge de chronique scandaleuse, auteur de *The Modern Husband*, qu'appartiennent les pages où nous sont contés les malheurs conjugaux de Wild. Telles conversations, écrites en forme de dialogue de théâtre, en détachant les noms des interlocuteurs, pourraient passer directement dans une comédie (en particulier III, 8).

C'est dans ce fonds primitif du roman — ou tout au moins ce qui en a subsisté dans la rédaction finale — que se trouvent les allusions politiques les plus violentes. Mais entre temps le talent de Fielding mûrissait, il devenait l'auteur de *Joseph Andrews*. Et c'est bien la main de l'auteur de *Joseph Andrews* qui a écrit les pages dont il nous reste à parler.

C'est le nouveau Fielding, qui craignit de lasser son lecteur par cette vilenie continue, cette ironie tendue et inexorable. Le moment est venu où il fait la découverte de son génie propre. Sur la biographie picaresque qu'il avait entreprise, il greffe alors un roman de sa façon. Et c'est ainsi que parallèlement à celle de Wild va nous

être contée la destinée de sa victime Heartfree. Avec quel art savant cette histoire est liée à la première, intimement mêlée à la texture même de l'ouvrage, quelques remarques nous permettront de le sentir.

Celle-ci tout d'abord : dès que nous sont présentés Heartfree et sa femme, au début du deuxième livre, dès surtout qu'ils nous sont présentés nettement comme les victimes toutes prêtes de Jonathan Wild, nous éprouvons l'impression que tout ce qui précéda n'était qu'une préparation, et que nous allons maintenant assister à l'aventure centrale du roman. Toute la formation de Wild n'est plus que le premier acte d'un drame qui en comporte quatre. Le second noue l'intrigue, et met le héros aux prises avec sa victime Heartfree. Wild, grâce à la complicité du comte La Ruse, vole Heartfree, puis le fait emprisonner, enlève sa femme et l'emmène sur un navire. Des corsaires les prennent et abandonnent Wild en pleine mer ; mais la « Providence » veille et ramène le héros en Angleterre. Le troisième livre voit s'accroître encore la grandeur de Wild, malgré quelques ombres au tableau. Il touche à la victoire et Heartfree est à la veille de sa condamnation. Wild se donne toujours comme son ami intime. Mais le quatrième livre voit se produire la catastrophe. Wild est arrêté. Mrs Heartfree, longtemps perdue, revient et le confond par son témoignage (1). Sa

1. Cette aventure de Mrs Heartfree, enlevée loin de son mari par un ami déloyal, et entraînée en un voyage extraordinaire, ressemble beaucoup à l'histoire contée par l'abbé Prévost dans *Cleveland*. Fanny, femme vertueuse de Cleveland, est enlevée un jour par son faux ami Gelin, qui lui fait croire que son mari la trompe. Sur le vaisseau qui les emmène, il se déclare à elle, mais elle lui résiste — comme Mrs Heartfree résiste à Wild. Aux escales elle provoque des amours malheureuses, et finit par rejoindre son mari avec plus de peur que de mal — tout comme Mrs Heartfree. Au reste ces histoires de voyages extraordinaires

femme et ses anciens amis l'abandonnent; et Jonathan Wild obtient la mort glorieuse qui devrait être celle de tous les « grands hommes » présents et futurs : il est pendu haut et court.

A peine le malheureux Heartfree a-t-il été introduit dans le roman qu'il ne semble plus qu'on puisse se passer de lui. Il sert de contre-partie à la figure de Wild, la met en valeur et la soutient. Heartfree est bijoutier. C'est un de ces hommes qui (comme M. Adams) « ne savent pas naturellement, mais doivent apprendre par expérience, qu'il y a au monde des trompeurs et des hypocrites »... Il souffrait de « plusieurs grandes faiblesses de caractère : car il était de dispositions bienveillantes, amicales et généreuses à l'excès; à la vérité il ne respectait pas suffisamment la justice, car il avait pardonné des dettes à ses amis, sous prétexte qu'ils ne pouvaient pas les payer... C'était en résumé un homme si sot, qu'il ne profitait jamais de l'ignorance de ses clients, et se contentait de bénéfices modérés sur ses marchandises, etc. »

L'ironie est un peu lourde, mais déjà apparaît ici la méthode fieldingesque, celle qui sera reprise, avec plus de finesse et d'esprit, dans *Tom Jones*. Elle consiste essentiellement à peindre deux figures affrontées : un honnête homme persécuté, et un scélérat prospère. La malice du destin et la méchanceté du monde, veulent que le bon semble toujours avoir tort, et le méchant toujours raison. La catastrophe cependant corrige tout, et le scélérat hypocrite finit par être démasqué. Encore cette catastrophe n'est-elle là que pour satisfaire la justice des hommes : depuis le début même de l'histoire, et dans ses

étaient très fréquentes (cf. le *Beauchêne* de Le Sage, et l'*Histoire générale des Voyages*, entreprise vers 1736 en Angleterre). Fielding les parodie toutes, sans intention particulière.

plus grandes infortunes, l'honnête homme n'a cessé d'être plus heureux que le coquin prospère. Car il avait pour lui sa conscience, dont le témoignage procure des joies supérieures à tous les bonheurs matériels.

Tels seront Tom Jones et Blifil. Tels sont déjà, en un contraste moins souple, Wild et Heartfree. Nous sommes ici à n'en pas douter, plus près du plan de *Tom Jones* que nous ne l'étions dans *Joseph Andrews*. Et cette considération peut achever de nous convaincre qu'une bonne partie de l'œuvre, celle qui a trait à Heartfree, est postérieure à la parodie de *Pamela*. Revoyons en effet les circonstances : *Jonathan Wild* était certainement commencé, mais il est aussi certain qu'il n'était pas terminé, lorsque paraît *Joseph Andrews*. Fielding, en effet n'était pas homme à garder sans la publier une œuvre terminée. De toutes les œuvres qui remplissent les pages des *Mélanges* la plupart sont visiblement des œuvres de jeunesse. Le *Voyage* qui termine le second volume, fut peut-être gardé jusqu'au dernier moment, puis donné inachevé à l'impression. Le public des souscripteurs attendait ; l'auteur, dès le 5 juin 1742, le rassurait ; et les *Mélanges* n'étaient finalement prêts qu'en avril 1743 ! Fielding s'excuse dans sa préface du retard qu'il a mis à contenter ses lecteurs. Il a passé l'hiver, dit-il, à travailler « entre sa femme malade dans un lit, et son enfant mourant dans l'autre », sans compter d'autres « circonstances », qui sans doute étaient des exploits d'huissiers. Or à laquelle des œuvres parues dans les *Mélanges* pouvait-il alors travailler fiévreusement ? Nous avons vu pourquoi une œuvre comme le *Voyage* ne pouvait plus intéresser l'auteur de *Joseph Andrews*. Il n'y reviendra plus, s'en désintéressera complètement à l'avenir. Non, le livre auquel Fielding travaillait désespérément pendant cet hiver 1742-1743, c'était son *Jona-*

than Wild ancien, son court roman picaresque, qu'il refondait en y ajoutant cette histoire *Heartfree*, si visiblement écrite dans sa nouvelle manière.

On voit comment l'évidence interne, la seule qu'on puisse interroger en l'absence de documents, peut nous aider à résoudre la question controversée de la composition de *Jonathan Wild*. Son témoignage est décisif, et c'est faute de l'avoir recherché que les biographes de Fielding ont laissé la question aussi obscure qu'ils l'avaient trouvée ¹.

Peut-être, si invraisemblable que la chose puisse paraître, faudrait-il remonter au lendemain même de la mort de Wild pour trouver chez Fielding la toute première inspiration d'où son livre devait sortir. Mr A. F. Robins ² a découvert en effet, dans le *Mist's Weekly Journal*

1. Edmund Gosse attribue la composition à 1740; Dobson — en partie au moins — à 1740. Bispham (« An Oxford Miscellany ») à 1737. Le dernier biographe de Fielding, M. Cross, semble la dater de 1742, encore qu'il remarque que le parallèle Wild-Walpole était fréquent. On en trouve des exemples dans le *Beggar's Opera*, dès 1728, et dans les articles politiques du journal *The Champion*, que dirigeait Fielding. Ces circonstances renforcent singulièrement notre thèse.

2. Cf. *Notes and Queries*, October 1st, 1910. Voici quelques passages de cet article : « I suppose it will be granted that a person may be a rogue, and yet be a great man, which may excuse me for employing more gentle terms when I only speak of him as a man of parts... Mr Wild (like other great men), had a turn of thought peculiar to himself...; the authors he studied most were Machiavel, the English Rogue, the lives of the highwaymen, Cooke upon Littleton, Echard's History of England, a collection of Session papers, and Cornelius Tacitus.

« He found out that there are more wise men to be met with in these times, than any former age could boast of, for heretofore it appeared to him as if men were apt to give in to some foolish prejudices which hinder a man's thriving and growing great in the world, such as honour and conscience, which now, says he, your busy and pushing people look upon to be chimeras, and therefore you see that — and —, and many more, who are rising people, don't make the least pretence to either ».

du 12 juin 1725 (Wild avait été exécuté le 24 mai), un article assez troublant. L'auteur y prend à l'égard de Wild l'attitude exacte qu'adoptera Fielding. La qualité d'ironie est assez semblable à la sienne, certaines expressions sont presque textuellement celles dont il se servira. Or Fielding était âgé de 18 ans à cette époque. Nous ne pouvons guère nous figurer qu'il ait écrit cet article en quittant Eton. Y puisa-t-il l'idée de son roman ? Il est actuellement impossible de le dire.

En tout cas, et si mystérieux que doive rester le point de départ, on peut affirmer avec une quasi-certitude qu'une partie assez considérable de *Jonathan Wild* fut écrite vers 1737, date du Licensing Act. Des phrases entières du livre, tel que nous l'avons maintenant sous les yeux, se rapportent nettement à cette mesure, et défendent la liberté de la presse, menacée de subir le même sort que la liberté du théâtre.

Mais la chute de Walpole efface beaucoup des griefs que Fielding pouvait avoir contre lui. Le temps peu à peu calme sa rancune. Il adoucit certains effets, efface des allusions trop directes : encore en avait-il laissé de trop nombreuses, qu'il prendra soin d'ôter de l'édition corrigée qu'il donnera de son livre en 1754. L'édition de 1754, partout où celle de 1743 parlait du « premier ministre » — et presque toujours ces mots étaient accouplés avec « voleur » — emploiera la formule beaucoup plus générale d'homme politique, *statesman*.

L'œuvre se composait ainsi peu à peu, dans les intervalles d'une vie mouvementée, d'une incessante production dramatique ou journalistique. Pendant des années, à côté de pages qu'il savait éphémères, il polissait cette œuvre plus forte, où s'exprimait la philosophie amère, mais vigoureuse, de l'homme qui se venge du destin à coups

d'ironie. Son roman s'enrichissait peu à peu. Parti d'un lieu commun théorique de jeune homme qui sait son Juvénal, il se haussait à la satire profonde et vécue. Fielding s'interrompait pour publier d'autres œuvres. Un jour enfin il écrit *Joseph Andrews*, dans le feu d'une inspiration nouvelle; et *Joseph Andrews* réussit; sans attendre il veut mettre à profit ce bon accueil. Et vite, s'étant enfin trouvé lui-même, il ajoute à son œuvre, ou bien il achève d'écrire en quelques mois de l'été 1742 et de ce fébrile hiver 1742-1743, toute l'histoire de Heartfree, plus copieuse, moins limée que le reste (1), plus frémissante aussi de vie et d'expérience personnelle. Car je ne puis m'empêcher de croire qu'il s'est souvenu, en racontant le désespoir maladroit de Heartfree volé par Wild, des spectacles qu'il avait eus sous les yeux une douzaine d'années auparavant lorsqu'un banquier véreux avait pris la fuite en emportant la fortune des Fielding (2), et je suis sûr que son enthousiaste sympathie pour le bijoutier Heartfree est le reflet de son affection pour le bijoutier Lillo, dont il écrivait à sa mort en 1740 : « He had the spirit of an old Roman, joined to the innocence of a primitive Christian » (3). Une autre fois il jettera pêle-mêle dans son roman, en quelques chapitres d'une verve échevelée, les écrivailleurs d'aventures aussi insipides que lointaines

1. C'est dans ces chapitres que la seconde édition de 1754 fera le plus de corrections de style.

2. Cf. p. 18 et n. 1.

3. George Lillo, bijoutier, avait fait jouer en 1731, avec grand succès, *le Marchand de Londres*, drame bourgeois qui fait époque dans l'histoire du théâtre. Par contre son *Christian Hero*, en 1735, ne réussit guère. Fielding accueillit sur son théâtre de Haymarket, en 1736, *The Fatal Curiosity*. Lillo devint dès lors l'un de ses grands amis, et il était bien dans la manière de Fielding de mettre ses amis dans ses œuvres. Lillo fut-il, comme bijoutier, victime d'une grosse escroquerie ? En tout cas son caractère correspond bien à celui de Heartfree.

qu'avait fait pulluler le succès de *Robinson Crusoe* (1). Jamais ouvrage ne fut autant « remis sur le métier ». Tant et si bien qu'en 1754, malade et près de mourir, Fielding en remettra à l'imprimeur une édition nouvelle, amputée de deux chapitres et considérablement corrigée.

Pour l'étudiant de Fielding, il y aurait un profit certain à comparer ces deux états de son œuvre : l'un placé au début, l'autre à la fin de sa carrière littéraire (2) Ne nous préoccupant ici que de la première version, nous pouvons y remarquer déjà une merveilleuse perfection de la forme, qu'explique la longue incubation de l'ouvrage.

Parodiant l'austère impassibilité du style historique, Fielding peut obtenir ici des effets d'ironie qui ne se retrouvent guère dans ses autres romans ; je veux dire cette plaisanterie contenue, sobre, que produit le choc de phrases courtes : le ton, parfois, de Voltaire.

« Fierce désormais ne comptait plus que sur l'assistance promise par notre héros. Malheureusement cet espoir fut déçu ; et comme tous les témoignages lui étaient contraires, et qu'il ne présentait aucune défense, le jury le déclara coupable, la cour le condamna, et Mr Ketch l'exécuta » (II, 5).

...« Il y avait dans la bande un nommé Blueskin : un

1. Comparer, situant l'attaque de Fielding, la manière dont Johnson parle des exagérations des voyageurs, dans sa traduction des *Voyages de Lobo en Abyssinie* (1734). Fielding lui-même traite ce sujet dans son journal *The Champion*, 29 mars 1739-1740. Pendant longtemps ces voyages étranges furent très populaires. Cf. les *Voyages* de Quarll, les romans d'Aphra Behn, *Oroonoko*, *l'Esclave Noire* etc., ou le *Singleton* de Daniel de Foe.

Mais déjà l'« Histoire Véritable » de Lucien racontait un voyage au cours duquel le héros était avalé avec son navire par un monstre énorme, dont les flancs contenaient des villes, des lacs, des îles etc. Une aventure analogue arrive à Mrs Heartfree.

2. Nous avons essayé de le faire dans un autre volume.

« de ces commerçants qui font le trafic des bœufs et des
 « moutons morts, et que le vulgaire appelle bouchers. Ce
 « Monsieur possédait deux des qualités qui font le grand
 « homme : un courage invincible, et un mépris absolu pour
 « toutes les distinctions ridicules entre *lien* et *mien*. Mais
 « les formes habituelles d'échange de la propriété par le
 « commerce lui paraissaient lassantes : il résolut donc
 « d'abandonner les affaires... » (III, 14)

« Wild disait fort sagement qu'un coquin est comme la
 « poudre, et ne se manie qu'avec précaution ». (ibid.)

... « La charrette avançait lentement ; elle était précédée
 « d'une troupe de gardes à cheval, la javeline au poing ;
 « la foule dont les rues étaient pleines admirait la gran-
 « deur de notre héros, qui tantôt soupirait, jurait, chan-
 « tait ou sifflait, suivant son humeur.

« Lorsqu'il arriva à l'arbre glorieux, il fut salué par
 « un immense cri du peuple assemblé là ; une foule pro-
 « digieuse était venue contempler un spectacle beaucoup
 « plus rare qu'on ne devrait raisonnablement l'attendre
 « dans des cités populeuses : la catastrophe qui convient
 « à un grand homme... » Et la narration se poursuit ainsi.
 Jamais le ton ne s'élève jusqu'à l'indignation : l'ironie reste
 froide, incisive, appliquée à un sujet nettement détesté,
 mais traité artistement, à un caractère que Fielding veut
 complet, parce que sans défaillance. C'est le sommet de
 l'art où peut monter le pur satiriste, le Fielding drama-
 turge à la façon de Congreve, styliste à la façon de Swift
 ou de Voltaire.

Mais cette ironie, qui est la note dominante dans *Jona-
 than Wild*, ne forme, même là, qu'une partie du comique
 fieldingesque. Si le sujet interdit la gaité bruyante, épi-
 que, de *Joseph Andrews*, celle des batailles et des baston-
 nades, du moins la bonne humeur apparaît-elle souvent.

Au reste Fielding, tout comme Molière, et peut-être pour les mêmes raisons de hâte que lui, n'hésite pas au besoin à se copier lui-même. La cascade de voleurs volés que nous avons notée au premier livre se retrouvera au second ; et Mr Wild ayant fait détrousser Heartfree sera volé par le Comte, qui lui-même sera finalement dépossédé par le propriétaire légitime et par une amie de rencontre qui elle-même... A vrai dire cette seconde série de vols est infiniment mieux ménagée que la première, infiniment plus riche qu'elle en surprises cocasses et en désappointements ridicules. (1) De même on peut suivre dans l'œuvre de Molière le progrès des scènes de dépit amoureux.

A quelque cause qu'ils soient dûs, ces rappels de situation ajoutent à l'harmonie artistique du roman : il y a enchaînement, progression. Wild au premier livre était allé voir effrontément le Comte en prison après l'avoir fait détrousser. La même scène est reprise lorsqu'il va rendre visite à sa victime Heartfree. Mais nous sentons à mille nuances, d'une scène à l'autre, combien la seconde démarche est plus inouïe, plus scandaleuse, plus « grande » que la première.

Le roman ne s'avance pas vers sa fin d'un mouvement égal et lent ; il monte, s'enfle comme un flot, Wild grandit de plus en plus : il n'en tombera que de plus haut. De même Heartfree grandit en importance, comme il convient, s'il est vrai comme nous l'avons vu qu'il est le contrepoids de Wild. Heartfree en effet n'est d'abord peint qu'en fonction du héros principal ; puis Fielding s'intéresse à l'honnête bijoutier ; Heartfree nous est alors décrit pour lui-même, nous connaissons sa famille, son apprenti. Et petit à petit l'auteur arrive à si bien s'éprendre

1. Ce progrès s'explique d'autant mieux si notre hypothèse est juste, et si le premier livre a été écrit assez longtemps avant le second.

d'eux, qu'il en oublie parfois son premier dessein. Au début toutes les fois qu'il s'adressait au lecteur, c'était pour s'excuser d'introduire un personnage aussi sot, aussi dépourvu de « grandeur » que cet honnête homme. Mais à mesure qu'approche le dénouement, il en vient presque à laisser se détendre son ironie. Un événement heureux doit-il favoriser Heartfree ? Vite il proclame « qu'aucun passage dans toute l'histoire, ne saurait lui procurer autant de joie ». Et il fera l'éloge du bon juge qui délivrera la victime de Wild. Ainsi parfois, se détache un peu le masque. Preuve nouvelle, que l'ouvrage n'a pas été écrit d'un seul souffle, « at a sitting »

Même Mrs Heartfree, qui n'était au début qu'une femme à « l'esprit mesquin », *mean-spirited*, acquiert peu à peu une personnalité plus marquée (surtout au cours du dernier livre). Elle est peinte de traits individuels, elle a ses particularités qui nous feront parfois sourire. Je ne résiste point au plaisir de citer un début de chapitre, serait-ce seulement pour montrer que Fielding n'est pas toujours l'homme des gros effets, et que son style au contraire est souvent d'une spirituelle finesse ; Mrs Heartfree, qui venait d'être interrompue, va reprendre le récit de ses aventures : « Si je ne me trompe, j'ai été interrompue juste au moment où je commençais à répéter quelques-uns des compliments que me fit l'ermite — Je crois plutôt que vous veniez de les terminer, Madame, fit le juge — Fort bien, Monsieur, dit-elle, je vous jure que je n'ai aucun plaisir à les répéter » (IV, 11) D'autres traits amusants, comme « les craintes continuelles qu'au cours de ce récit, Heartfree éprouve pour son honneur conjugal (1), ou comme

1. Il y a dans le *Bachelier de Salamanque* de Le Sage (partie VI, ch. 9) un trait assez semblable à celui-ci : Blandine femme de Toston, le domestique de Bachelier, est retrouvée par lui après avoir été enlevée sur

les navigations périlleuses — et comiques — de sa femme, tendraient presque à modifier, vers la fin, l'atmosphère du roman. Mais, nous l'avons vu, des chapitres d'ironie pure, incisive, viennent régulièrement rappeler le courant dominant; et le contraste même ne sert qu'à les faire plus vigoureusement ressortir.

Le « vrai » Fielding ne s'est point encore entièrement trouvé dans *Jonathan Wild*. Mais l'évolution s'annonce. Peu à peu, il dépouille l'homme ancien. Nous avons signalé ce qui, dans cette œuvre nous paraissait appartenir à sa jeunesse. Plusieurs traits, par contre, y annoncent décidément l'auteur de *Tom Jones* et d'*Amelia* (1). Tout d'abord, ce sera la construction générale du roman, les deux figures complémentaires du bon et du méchant. Mais la différence est que dans *Tom Jones*, la proportion sera renversée. Des deux personnages que nous montre *Jonathan Wild*, c'est le méchant qui tire à lui tout l'intérêt artistique et moral. L'œuvre est une satire.

Au contraire, des deux personnages que nous peindra *Tom Jones*, la figure faible, théorique sera celle du méchant Blifil, et le personnage vivant, celui qui prendra pour lui

un navire par le capitaine Cope. Le mari, rassuré par sa femme, fait cependant des réserves : « Si votre rapport est vrai, il n'est guère vraisemblable. — J'en demeure d'accord avec vous, reprit l'épouse, je l'ai échappé belle. — Je vous en réponds, repartit le mari. Il m'a pris pendant votre récit une sueur froide qui dure encore en ce moment. Outre le danger que vous a fait courir le capitaine anglais, vous n'avez pas été dans un moindre péril avec ces deux fripons de matelots... Vous êtes bien heureuse qu'ils ne vous aient pris que votre argent. Oh ça, ma chère femme, continua-t-il, n'en parlons plus. » Les situations se ressemblent un peu, et plus encore le ton assez narquois. Il est naturel ici, mais l'est moins dans *Jonathan Wild* : Mrs Heartfree y est traitée avec un sourire qui nous étonne un peu, mais qui s'explique fort bien si Fielding, en écrivant cette partie de son histoire, a songé à la Blandine de *Le Sage*.

1. *Amelia* ressemblera à Mrs Heartfree, presque autant qu'à la Sophia de *Tom Jones*.

tout l'intérêt moral et psychologique, sera l'honnête homme. Mais quel honnête homme ! Il nous est déjà annoncé, par contraste, dans l'oraison funèbre de Wild : « La qualité dont il se piquait le plus, et qu'il honorait « spécialement chez les autres, était l'hypocrisie. On ne « pouvait guère attendre de grandeur, disait-il, d'un « homme qui avouait ses vices ; au contraire on pouvait « fonder de grands espoirs sur celui qui faisait profession « de vertu ; aussi, bien qu'il fût toujours prêt à éviter « une personne qui avait commis une bonne action, ne « fuyait-il jamais une bonne réputation, qui s'acquiert « plutôt par les belles paroles que par les belles actions : « lui-même protestait toujours abondamment de son « honnêteté, et il avait la bouche aussi pleine de vertu et « de bonté qu'un saint ».

Haine de l'hypocrisie, affirmation que tout homme qui fait profession de vertu est par cela même suspect : c'est bien l'adversaire de Richardson et le parodiste de *Pamela* qui a écrit *Jonathan Wild* !

Jonathan Wild le Grand est l'adieu de Fielding romancier à la satire pure : ayant âprement combattu Walpole, l'ayant vu remplacer par un autre, il est las à la nausée de ces luttes qui ont pour but unique de mettre un « grand homme » à la place d'un autre. Quant aux petits et aux faibles, ils sont toujours opprimés. C'est d'eux que doit venir la réforme. « Rien ne saurait être plus ridicule que l'attitude « de ceux qui mettent l'agneau devant le loup, et se la- « mentent ensuite de le voir dévorer. Ce que le loup est « dans la bergerie, le grand homme l'est dans la société. « Supposez qu'un loup soit en possession d'une bergerie, « à quoi servirait-il au pauvre troupeau de l'expulser, si « c'était pour le remplacer par un autre ? On va peut-être « me demander si nous devons alors tout bonnement

« nous soumettre aux rapines du brigand qui nous exploite maintenant, par peur d'en changer ? Certes non : mais ma réponse sera qu'il vaut mieux se débarrasser de l'exploitation que changer d'exploiteur. Et comment y réussir, sinon par une transformation complète de nos mœurs ? » (IV, 3) Ainsi parle l' « homme grave » tirant la leçon de la révolte qui, à Newgate, a remplacé Johnson par Wild. Fielding désormais espère mille fois plus d'une réforme morale que d'un changement politique. Le moraliste se dégage de plus en plus du satiriste pur.

Il faut choisir, lorsqu'on parle d'une œuvre aussi profonde, aussi riche d'enseignements divers. J'ai cherché à en dégager les traits singuliers ; et je n'ai pu insister comme je l'aurais voulu sur des perfections déjà remarquées ailleurs : par exemple l'admirable habileté à caractériser d'un ou deux détails les personnages d'atmosphère, un chapelain, une courtisane, un bailli, un voleur, un matelot.

Mais il est du moins nécessaire de ne pas achever ce chapitre sans nous être arrêtés à une autre considération. Beaucoup de lecteurs de Fielding, comme Walter Scott, et même Coleridge, n'ont pu s'empêcher d'éprouver une certaine gêne en lisant *Jonathan Wild*. Et il est certain que ce livre, par sa profondeur même, est cruel. Il appartient au genre que Mr Bernard Shaw appelle « unpleasant ». En doit-on chercher la raison dans ses aspirations démocratiques avancées, remarquées par Byron ? (1) Je ne le

1. I have lately been reading Fielding over again, They talk of Radicalism, Jacobinism etc. in England (I am told), but they should turn over the pages of *Jonathan Wild the Great* The inequality of conditions, and the littleness of the great, were never set forth in stronger terms, and his contempt for Conquerors and the like is such, that, had he lived now, he would have been denounced in *the Courier* as the grand Mouth-piece

pense pas, car tous les lecteurs de Fielding, quelles que soient leurs opinions, éprouvent plus ou moins cette gêne. Et certes elle n'est pas due non plus à la crudité de certaines expressions : les romanciers naturalistes ont émoussé nos susceptibilités à cet égard. Non, la gêne indéniable qu'un lecteur moderne peut encore éprouver en lisant *Jonathan Wild* vient plutôt, je le crois, de son caractère, au fond, purement anarchique. Il fouille profondément en nous, il y remue comme Swift certaines croyances que nous n'osons pas, que nous ne voulons pas troubler. C'est un jeu d'intellectuel, un jeu d'avocat, et les concepts d'honneur, de vertu, de distinctions sociales y sont malmenés à plaisir. Jugé dangereux par ceux qui croient aux « préjugés nécessaires », il peut choquer ceux qui, sans y croire, les acceptent ou jugent imprudent de les détruire. Tel celui de Pascal, son doute nous mène parfois jusqu'aux profondeurs où le nageur ordinaire s'effraie.

and factionary of the revolutionists. And yet I never recollect to have heard this turn of Fielding's mind noticed, though it is obvious in every page » (1821) (*Works*, Murray 1904, *Letters and Journals* vol. V, p. 465).

CHAPITRE IV

TOM JONES

Pour la postérité Fielding demeure « l'auteur de *Tom Jones* ». Il s'est exprimé pour l'éternité dans ce roman immense qui « est aux autres, dit Stendhal, ce que l'*Illiade* est aux poèmes épiques. » Pour moi, lorsque je cherche à rassembler l'impression totale de *Tom Jones*, ce n'est point à un livre que je suis prêt à le comparer ; mais je songe à l'un de ces grand navires de l'ancien temps poussant sa route toutes voiles dehors, sur l'Océan ivre de soleil. La cale est pleine, les vents sont bons, et tandis que le vaisseau court grand erre, la voix rude des matelots jette aux espaces la simplicité victorieuse d'une vieille chanson gaillarde.

Tom Jones reprend le grand chemin de *Joseph Andrews*, Fielding, cette fois, va aussi loin que pouvait aller son génie. A vrai dire, après ses deux premiers romans, nous n'attendons plus de lui de révélation proprement littéraire. Le créateur de caractères dans la première œuvre, l'artiste de style dans la seconde, n'en sont plus à se chercher. Mais nous avons dit quel malaise moral ces deux livres, et surtout *Jonathan Wild*, laissent dans l'esprit du lecteur. *Joseph Andrews* abattait Richardson et la doctrine de la chasteté profitable, mais l'enseignement positif en était presque nul, et le bon Adams ne pouvait

guère être proposé en exemple. *Jonathan Wild* abattait tous les pharisiens, et quelques autres, mais il nous montrait de braves gens si naïvement dupés, que nous ne pouvions songer à les imiter. Le rire, à lui seul, est négatif. Au nom de quel idéal l'auteur se moquait-il ?

Après la parodie et l'ironie destructives, *Tom Jones* est une œuvre de reconstruction. Nous y connaissons enfin la morale de Fielding.

I

Mais si ce roman est allégé de polémique, il n'est point cependant dépourvu d'intentions hostiles.

Tout d'abord s'y poursuit l'effort contre les tendances richardsoniennes. Lutte plus courtoise, d'où a disparu l'insultant éclat de rire de *Joseph Andrews*. Fielding est plus grand, il n'a que faire d'armes qui sont la ressource des faibles. Il lui suffit de s'affirmer ; ce qu'il ne faut point oublier cependant, c'est qu'il s'affirme encore une fois en face de Richardson.

Toujours Richardson ! Et pourtant je ne sache point qu'aucun biographe de Fielding ait songé à noter autrement que par quelques anecdotes, combien ces deux carrières littéraires se serrent de près (1) : *Joseph Andrews* suit *Pamela*. Puis un long silence (1742-1748). Puis *Tom Jones* suit *Clarissa Harlowe* à quelques mois d'intervalle (2). Deux années se passent encore, et cette fois Fielding est

1. L'intermédiaire entre les deux romanciers fut Sarah Fielding, sœur de Fielding. J'ai étudié leurs relations dans deux articles de la *Revue Germanique*. Cf. supra, p. 44, n° 2.

2 *Jonathan Wild*, composé antérieurement, se place naturellement en dehors de cette évolution.

prêt le premier : *Amelia* précède *Grandison*. Ainsi donc ces six grandes œuvres vont par couples ; et pour que rien ne manque à l'image, alors que deux peintures d'hommes avaient répondu aux deux peintures de femmes de Richardson, Fielding terminera sa carrière de romancier sur une peinture de femme, à laquelle Richardson répondra par une peinture d'homme (1). Il y a là mieux que des coïncidences. En ces œuvres qui s'affrontent se sont bien affrontés volontairement deux génies, deux conceptions artistiques, deux techniques, deux morales, deux tempéraments opposés.

Nulle part la coupure n'est aussi nette qu'ici : tout autant que Fielding demeure « l'auteur de *Tom Jones* », Richardson est resté, en face de lui, « l'auteur de *Clarissa* ».

Richardson s'était mis à écrire son roman en 1744. Au milieu de quelles discussions la composition s'en poursuit de 1744 à 1748, parmi quelles controverses, sa *Correspondance* nous permet d'en juger. Les moindres incidents sont commentés par tout un cercle d'admirateurs et d'ad-

1. Furieux du succès de *Tom Jones*, Richardson songe à lui opposer la peinture d'un véritable homme de bien. Tous ses admirateurs le lui demandent, mais il se fait prier. Il écrit à Lady Bradshaigh : « But for what should I set about the work I had once in view ! To draw a good man, a man who needs no repentance, as the world would think ! How tame a character ! Has not the world shown me that it is much better pleased to receive and applaud the character that shows us what we are (little of novelty as one would think there is in that) than what we ought to be ?... I will only say, that when the world is ready to receive writings of a different cast, I hope writers will never be wanting to amuse, as well as instruct. Nor perhaps may the time be very far off ». La phrase qui conclut sa lettre est curieuse, car elle semblerait indiquer que Richardson, à cette date (décembre 1759) savait que Fielding se préparait à écrire *Amelia*, dont beaucoup de scènes se déroulent en prison : « Newgate or the Tower ; in the former of which (removed from inns and alehouses) will some of his next scenes be laid : and perhaps not unusefully ; I hope not. But to have done for the present with this fashionable author. » (R's Correspondence, vol IV p. 285 et seq.)

miratrices, on oserait presque dire de collaboratrices. Or nous ne pouvons douter que Fielding ait été tenu, par sa sœur Sarah, au courant de l'œuvre qui se préparait. Il en connaît l'intrigue, il donne son opinion (que Richardson n'ignore point) sur le dénouement. (1)

Mr Austin Dobson a prouvé que *Tom Jones* ne fut point commencé avant l'automne 1746 (2). Les dates ne s'opposent donc pas à ce que Fielding ait connu l'existence de *Clarissa Harlowe* et les plans de son rival au moment où il se mettait lui-même à l'ouvrage. Est-il téméraire d'aller plus loin et de supposer qu'il fut incité à écrire une œuvre nouvelle par la pensée de ce « *Nescio quid majus....* » qui naissait à ce moment dans l'officine de son rival, et dont il pouvait suivre pas à pas le progrès ?

Ne tirons pas trop grand profit d'une présomption, si bien fondée qu'elle soit (3). Même si Fielding n'avait pas composé *Tom Jones* en songeant à *Clarissa Harlowe*, on

1. Richardson écrit à Aaron Hill le 7 novembre 1748, en lui envoyant les volumes 6 et 7 de *Clarissa* (*Tom Jones* à cette date, n'était pas publié, mais des exemplaires des premiers volumes, sortis des presses, avaient déjà été communiqués à quelques amis : on en parlait beaucoup). Comme on sent que Richardson pense à Fielding, écrivain de « novels » !

« These will show you, Sir, that I intend more than a novel or romance by this piece ; and that it is of the tragic kind. In short, that I thought my principal characters could not be rewarded by any happiness short of the heavenly. But how have I suffered by this from the cavils of some, from the prayers of others, from the entreaties of many more, to make what is called a happy ending. Mr Lyttleton, the late Mr Thomson, Mr Cibber and Mr Fielding have been among these ». Le spectacle est curieux, de Fielding demandant à Richardson... d'écrire *Tom Jones* ! Louons-nous que Richardson ayant refusé, Fielding ait préféré l'écrire lui-même...

2. Cf. A. Dobson, *Life of Fielding*, p. 117. Mr Cross confirme cette date par de nouveaux arguments.

3. C'est plus qu'une présomption. Les nombreuses citations que l'on trouvera plus loin montrent chez Fielding la préoccupation constante de Richardson.

ne pourrait cependant parler d'un de ces livres sans avoir d'abord parlé de l'autre, et si nous voulons, nous, goûter la pleine saveur de *Tom Jones* et en connaître toutes les richesses, nous devons, tout comme les contemporains, avoir fraîche à l'esprit la lecture de *Clarissa*, peinture des mêmes milieux, mais vus d'un autre regard, conflit né d'une situation analogue, mais né entre des personnages d'une sensibilité différente.

On sait la donnée du roman de Richardson : *Clarissa Harlowe*, pour échapper à un mariage odieux auquel veulent la contraindre un père, un frère, une sœur et des oncles impitoyables, se laisse enlever par *Lovelace*. Mais *Lovelace* est un débauché qui la traite de façon infâme ; et elle finit par mourir de détresse et de désespoir, sans vouloir se réconcilier avec lui, ni pouvoir se réconcilier avec sa famille.

Voici, en face, la donnée du roman de Fielding : *Sophia Western*, pour échapper aussi à un mariage odieux, auquel veulent la contraindre un père brutal et une tante à moitié folle, s'enfuit de chez elle. Le jeune « débauché » *Tom Jones*, qu'elle aime, finit par la rejoindre après de nombreuses aventures ; et comme il est révélé qu'il vaut mieux que sa réputation, *Sophia* se réconcilie avec lui ; et comme on apprend que sa bâtardise est honorable, le père de *Sophia* lui permet de l'épouser.

Tels sont les dénouements opposés qu'ont tirés, d'une situation matériellement analogue, le parti-pris tragique de Richardson et le parti-pris comique de Fielding.

C'est une véritable logique de drame sentimental (1) qui commande tous les détails de l'œuvre de Richardson.

1. Lady Bradshaigh, écrivant à Richardson, lui demande en post-scriptum le sens de ce mot « *sentimental*, so much in vogue amongst the polite, both in town and country ».

Il faut tout d'abord, pour que nous prenions en pitié les malheurs de Clarissa, pour que ses persécuteurs n'aient aucune excuse, qu'elle soit le modèle de toutes les vertus féminines : l'avertissement aux jeunes filles de craindre les séducteurs sera bien plus efficace, si même une Clarissa n'a pu se préserver. Il faut d'autre part que les Harlowes soient envers Clarissa d'une cruauté prodigieuse, inouïe, pour qu'elle en vienne à oublier les bons principes et songe à un enlèvement, (encore sera-t-elle enlevée par surprise). En face d'elle, il faut encore que Lovelace soit un coquin surnaturel et diabolique, (1) pour brutaliser odieusement une Clarissa... et ainsi de suite : on pourrait, si c'en était ici le lieu, justifier ainsi par des déductions logiques, la plupart des traits en apparence les moins vraisemblables du roman. Est-ce le résultat de la discussion assidue dont nous avons parlé ? Est-ce le désir de répondre à la sentence qu'avait prononcée Fielding contre le roman épistolaire (2) ? Toujours est-il que Richardson fait ici un effort visible pour composer : on

1. Cf. 3^e partie, lettre 34, où Lovelace forme le projet d'enlever Miss Howe et sa mère sur un navire, d'abuser d'elles en mer, et de jeter Hickmann par-dessus bord. Ainsi de temps à autre nous est donné un aperçu des possibilités effroyables de Lovelace (cf. encore la lettre à Joseph Lemon, où il énumère froidement toutes ses maîtresses mortes en couches, ou encore la fin de la lettre 35).

2. Voici en quels termes assez méprisants Fielding condamne le roman épistolaire, dans la préface qu'il écrit pour les *Familiar Letters between the principal characters in David Simple, and some others*, publiées par sa sœur Sarah en 1747 : « Sure no one will contend that the epistolary style is in general the most proper to a novelist, or that it hath been used by the best writers in this kind »... et plus loin : « To conclude this point, I know not of any essential difference between this and any other way of writing novels, save only, that by making use of letters the writer is freed from the regular beginnings and conclusions of stories, with some other formalities, in which the reader of taste finds no less ease and advantage than the author himself ».

s'en aperçoit à mainte note, maint renvoi d'une lettre à l'autre ; la construction artistique est infiniment plus soignée que dans *Pamela*. Il serait plus difficile de lire *Clarissa* en sautant des pages.

Mais si intéressante que soit « l'histoire », Richardson proclame qu'il n'a point voulu écrire un pur et simple roman, « a mere novel or romance. » L'essentiel de son œuvre est l'enseignement moral qu'elle enferme (1). Et voilà bien la prétention que ne pouvait admettre un Fielding, pas plus qu'il ne l'avait admise pour *Pamela* : j'attends avec confiance l'heure où sera découvert le document probant nous permettant d'affirmer que *Tom Jones* fut réellement composé en face de *Clarissa*.

Clarissa Harlowe est l'une des œuvres les plus riches de pathétique que je connaisse. Et je passe, en écrivant ceci, sur tout le côté mélodramatique du roman, sur son faux tragique, sur ses vains efforts vers le sublime. Il manque à Richardson, pour être un classique, ce « grand style » dont parle Matthew Arnold. Ses personnages, un Lovelace, une Clarissa, sont plus grands que lui et l'écrasent ; ils sont lourds, en effet, de toute une hérédité de luttes religieuses : le conflit de leurs deux orgueils (2) évoque et

1. Notons que le nom de Richardson figure dans la liste des souscripteurs aux *Familiar Letters*. Il me paraît certain que Richardson songeait aux reproches de Fielding en écrivant certain « Postscript » à *Clarissa*. A ceux qui souhaitent de lui voir abandonner la forme épistolaire, il répond qu'elle lui a déjà fort bien réussi une première fois. Au reste il n'écrit pas « a mere novel or romance ». Et il a bien prévenu ses lecteurs « that the story (interesting as it is generally allowed to be) was to be principally looked upon as the vehicle of the instruction. ». Au mépris pour l'« epistolary style » répond le mépris pour le « mere novel ». L'intention n'est pas douteuse.

2. Voici deux passages entre beaucoup : Lovelace écrit « let me first, to gratify my pride, bring down hers... (III, l. 70) et pour l'orgueil de Clarissa : « I cast myself at her feet. Begone, Mr Lovelace, said she... My soul is above thee, man ! with both her hands pushing me from her ! —

réveille, comme en des vibrations harmoniques profondes, le grand conflit qui a longtemps divisé l'âme anglaise, et dressé l'un contre l'autre, comme deux frères ennemis, l'orgueil puritain et l'orgueil cavalier. Nous les trouvons ici à leur point extrême. Jusqu'en quelles subtilités, jusqu'en quels sadismes raffinés ils se laissent emporter ! Lovelace en vient à vouloir abuser de la femme qu'il aime pour voir si elle l'aimera assez pour lui pardonner son humiliation. Il cherche le compliqué, fait des projets, se lance dans des mensonges qu'il entasse à plaisir, le plaisir de se distinguer, de n'avoir point les sensations ou les sentiments du vulgaire, de fuir constamment le réel. A de tels maniaques il faudrait le bromure et la douche. Mais à quel degré de fièvre et d'artificiel épuisement devait être parvenue une société qui acceptait de telles peintures pour des peintures de la réalité !

Car le même amour malsain du romanesque se retrouve chez Clarisse. Au sadisme de Lovelace correspond chez elle un sadisme complémentaire : elle se plonge avec joie dans sa souffrance, elle ne la veut point alléger. On s'est étonné qu'elle ne veuille jamais profiter des bonnes intentions de Lovelace (1) pour se faire épouser. Mais ce n'est point maladresse ; l'explication est pire : dès le début, dès qu'elle entre en conflit avec sa famille, on discerne en

Urge me not to tell thee how sincerely I think my soul above thee — Thou hast, in mine, a proud, a too proud heart to contend with ! Leave me, and leave me for ever ! Thou hast a proud heart to contend with » (III, lettre 27).

1. Miss Howe son amie, plus saine qu'elle, lui conseille souvent d'accepter Lovelace, sans faire tant de « punctilios ». Les lectrices de Richardson trouvèrent Clarissa trop délicate. Il écrit dans une note (lettre 32 de la seconde partie) : « Many of the sex (we mention it with regret) have been readier to censure her for over-niceness... than him for artifices and exultations not less cruel and ungrateful, than ungenerous and unmanly ».

elle cet orgueil puritain qui se sent distingué par Dieu pour des épreuves peu communes. Elle se dédouble — et c'est pourquoi elle écrit si volontiers : elle jouit de son malheur en le décrivant — et nous ne serons point étonnés de la voir si longuement, si minutieusement préparer sa mort, faire monter son cercueil dans sa chambre, l'orner de devises et de symboles. Elle goûte à tout cela une volupté singulière et maladive.

Et voilà bien à mon sens où git le secret du pathétique profond — et malsain, Coleridge l'a noté — qui se dégage de cette œuvre. Elle se trouve chargée, peut être sans que son auteur en ait eu conscience, des sensibilités complexes et troubles qui frémissaient chez ses contemporains. On ne rencontrera plus guère dans la littérature de ces raffinements passionnés. Puritains ou Cavaliers étaient également des aristocrates (1). C'est dans des sphères plus larges, plus aérées, que vont désormais se produire les conflits de sentiments. *Clarissa Harlowe* donne le dernier éclat et comme le chant suprême d'une époque : et l'on y peut discerner en même temps, faibles encore et perdus à demi dans les thèmes anciens, les premières notes, les premiers accords qui préludent à la grande symphonie sentimentale du romantisme.

Mais la morale de *Clarissa*? Cette morale que Richardson proclamait être « l'essentiel » de son œuvre? Elle n'était point claire en vérité, et les contemporains ne cachèrent pas leur embarras à l'auteur. La leçon ne portait pas du tout, Lovelace entraînait tous les cœurs après lui, on trouvait *Clarissa* tour à tour prude, trop maniérée,

1. Richardson est un bourgeois, je ne l'oublie pas ; mais il a le culte de l'aristocratie, la religion des sentiments « distingués », le mépris de tout ce qui est *low*.

imprudente, coquette (1). Et les bons, dans ce roman « moral », étaient punis ! Richardson étonné, indigné, dut se résoudre à expliquer que la vertueuse *Clarissa* trouverait sa récompense au ciel.

La vérité, c'est qu'avec toutes ses théories morales, Richardson se fait de l'amour la conception la plus amoureuse qui soit (2). Seule devrait lui convenir l'idée cornélienne : une *Clarissa*, douée de toutes les perfections, ne devrait pouvoir tomber amoureuse que d'un homme en qui elle aurait reconnu un héros. Or elle est amoureuse malgré elle de l'indigne *Lovelace*, tout comme *Pamela* aimait le brutal *Squire B...* Quelle humiliation pour la vertu ! La vérité psychologique nuit ici à la leçon morale. Et c'est bien là en définitive que se trouvait la grande faiblesse de *Clarissa*. C'est moins un roman, proclamait Richardson, qu'un livre de morale ; or c'est justement comme livre de morale qu'il échoue (3).

1. Why, I attempted to draw a good woman, and the poor phantom has set half her own sex against her. The men more generally admire her, indeed, because bad men, as I have quoted above from *Lovelace*, admire good women. But with some of the sex she is a prude ; with others a coquette ; with more a saucy creature, whose life, manners, and maxims, are affronts to them. Mr Fielding's *Sophia* is a much more eligible character » (R's Correspondence, vol. VI, p. 83, to Lady Bradshaigh). Comme tous les contemporains, Richardson fait le parallèle *Clarissa-Sophia*.

2. Cf. *Clarissa Harlowe*, letter XL, où *Clarissa* explique longuement l'état de son cœur à son amie Miss Howe. Corollairement Miss Howe n'aime pas Hickman, bien qu'il soit doué de toutes les vertus. C'est pour répondre au reproche d'immoralité que Richardson publiera *Grandison*, après lequel Lady Bradshaigh lui écrira dans son enthousiasme : « O Sir, you ought to have been made a bishop » (Mss Forster Collection. March 22^d 1754).

3. L'opinion de Lady Mary Wortley Montagu est fort caractéristique. Elle trouve *Clarissa* très émouvante, mais très peu morale : « I was such an old fool as to weep over *Clarissa Harlowe*, like any milkmaid of sixteen over the ballad of the Lady's Fall... but on the whole 'tis most miserable stuff... Even that model of affection, *Clarissa*, is so faulty in

Tout cela, Fielding n'a pas manqué de le voir nettement, de le dire ou de le faire dire à son rival, et de l'écrire à l'occasion. On sait avec quelle prédilection Richardson l'insultait dans sa conversation et sa correspondance. Ces insultes, si l'on en croit ses biographes, Fielding les aurait ignorées ; ou bien, les connaissant, n'aurait point pris la peine d'y répondre. Une telle mansuétude s'accorde mal avec ce que nous savons de lui. Si nous possédions sa correspondance, je suis sûr que nous y trouverions quelques jugements assez rudes sur Richardson. A défaut de cela, comment n'a-t-on point songé à relever, dans les chapitres préliminaires de *Tom Jones* où Fielding parle de son art, certaines attaques indéniables, et maintes allusions à son grand rival littéraire ? J'ai déjà cité sa condamnation du roman épistolaire. Ailleurs il parlera, en termes auxquels il est impossible de se méprendre, de ces caractères tout d'une pièce, tout vice ou toute vertu, d'une perfection angélique ou d'une méchanceté diabolique. « Je ne vois pas, ajoutera-t-il, quels bons résultats on peut attendre de leur introduction dans une œuvre d'imagination. » Le coup n'est-il pas direct (1) ? Tout un chapitre encore sera consacré à montrer que l'amour ne doit

her behaviour as to deserve little compassion. Any girl that runs away with a young fellow, without intending to marry him, should be carried to Bridewell or to Bedlam the next day. Yet the circumstances are so laid as to inspire tenderness, notwithstanding the low style and absurd incidents; and I look upon this and Pamela to be two books that will do more general mischief than the works of Lord Rochester... »

(To the Countess of Bute, March I 1752).

1. « We must admonish thee, my worthy friend... not to condemn a character as a bad one, because it is not perfectly a good one. If thou dost delight in these models of perfection, there are books enow written to gratify thy taste... » Et il ajoute : « nor do I, indeed, conceive the good purposes served by inserting characters of such angelic perfection, or such diabolical depravity, in any work of invention, etc. » (T. J. X, I).

point être confondu avec cet « appétit pour la chair fraîche », ce prurit (qui est bien la manie de Lovelace) (VI, I). Ailleurs il se moquera des écrivains qui peignent les manières de l'aristocratie sans avoir pu la connaître, n'étant ni bien nés, ni riches, ni joueurs ; et il fera remarquer que lui, « auteur comique » n'a point à se garder de pareils écueils (1). Ou bien un paragraphe assez dur montrera au « critique ignorant » que le monde moderne n'est pas même capable des vices dont il l'accuse, qu'on y est beaucoup moins débauché que vaniteux, et plutôt frivole que vicieux (2).

Il est probable qu'au moment où il écrivait *Tom Jones*,

1. Cf. XIV, I. De même un passage (XI, I) montre que Fielding avait eu connaissance de lettres (analogues à celles que Richardson écrira plus tard à Hill ou à Lady Bradshaigh) où son adversaire refuse à l'avance de le lire, et le condamne comme vulgaire, *low*. Avait-on essayé de montrer *Tom Jones* en manuscrit à Richardson comme on l'avait lu, ou montré, à plusieurs, et s'était-il refusé à le lire ? « I think I may very boldly object to the censures of any one passed upon works he has not himself read. Such censurers as these, whether they speak from their own guess or suspicion, or from the report and opinion of others, may properly be said to slander the reputation of the book they condemn.

Such may likewise be suspected of deserving this character, who, without assigning any particular faults, condemn the whole in general defamatory terms ; such as, vile, dull, d-d stuff, etc. ; and particularly by the use of the monosyllable *Low* : a word which becomes the mouth of no critic, who is not RIGHT HONOURABLE »..... « If we judge according to the sentiments of some critics, and of some Christians, no author will be saved in this world, and no man in the next. »

2. Cf. XIV, I, dernier alinéa : « There is not indeed a greater error than that which universally prevails among the vulgar who, borrowing their opinion from some ignorant satirist, have affixed the character of lewdness to these times... In my humble opinion, the true characteristic of the present Beau Monde is rather folly than vice, and the only epithet which it deserves is that of frivolous. » Chose curieuse, il se rencontre ici avec Brown, l'auteur du fameux *Estimate of the manners and principles of the times*, (1757), qui écrit (pp. 27 et 29) : « Now the slightest observation, if attended with impartiality, may convince us that the character

Fielding ne connaissait *Clarissa* qu'indirectement. Il en savait le sujet et les grandes péripéties, il en condamnait les tendances, il n'avait qu'antipathie pour le point de vue Richardsonien : et je crois qu'il avait justement décidé d'écrire son roman sur un thème analogue, pour en tirer une leçon morale différente, qu'il estimait plus saine. Lorsque furent publiés les deux premiers livres de *Clarissa* il fut pris aux entrailles, comme on ne peut manquer de l'être, par la grandeur pathétique, par le réalisme psychologique de ces peintures ; et il exprima sincèrement son admiration en deux articles du *Jacobite's Journal* (1).

C'est par leur interprétation morale que ces deux écrivains s'opposent résolument. Car la société qu'ils peignent est bien la même au fond, société d'égoïsmes renforcés par les conventions. La brutalité des parents de *Clarissa* n'est pas si loin de la brutalité du père de *Sophia* ou de sa tante. On retrouve chez les deux romanciers, plus ou moins déguisée, la même protestation contre la tyrannie illimitée des parents, la même revendication (qui sent déjà le romantisme) des droits de la personne morale. Un *Tom Jones*, au début, est à peine différent de *Lovelace* (2). Mais

of the manners of this age and nation is by no means that of abandoned wickedness and profligacy... but that of a vain, luxurious, and selfish effeminacy. »

1. *The Jacobite's Journal*, January 2, 1748, and March 2, 1748.

2. Les termes mêmes sont curieusement semblables. Voici quelle image *Miss Howe* se fait de *Lovelace* jeune : « ... *Lovelace* I have supposed a curl-pated villain, full of fire, fancy and mischief ; an orchard-robber, a wall-climber, a horse-rider without saddle or bridle, neck or nothing ; a sturdy rogue, in short, who would kick and cuff, and do no right, and take no wrong of anybody ; would get his head broke, then a plaster for it, or let it heal of itself ; while he went on to do more mischief, and if not to get, to deserve broken bones, etc... » (letter XLVI)

cf. *Tom Jones* (III, 2) : « he had been already convicted of three robberies, viz. of robbing an orchard, of stealing a duck out of a farmer's yard, and of picking Master *Blifil's* pocket of a ball. »

la grande différence est dans le point de vue de l'auteur et dans son appréciation des valeurs morales. Richardson est tragique, la fatalité de ses caractères le domine, s'impose à lui et parfois l'écrase : il les admire malgré lui, ou tout au moins il les subit. Fielding au contraire garde toujours son quant-à-soi ; son jugement critique ne l'abandonne jamais (c'est une nécessité de l'Esprit comique), toujours il voit ses personnages intellectuellement : il n'est jamais en leur pouvoir.

Il veut voir, et il arrive à voir, la réalité toute entière. En face de Lovelace, débauché diabolique, symbole du Vice tel que l'aperçoit un visionnaire chrétien, il dresse son Tom Jones, personnage réel, composé humain de vices et de vertus. Et ses protagonistes s'opposent à ceux de Richardson, tout comme le dénouement heureux de son roman élève une sorte de protestation contre le dénouement poussé au noir de *Clarissa* (1).

Pour nous remettre du grand seigneur vicieux, il nous donne son enfant trouvé. Tom Jones, recueilli par Mr Allworthy qui l'a trouvé un beau jour sur son lit, est un jeune campagnard rablé, amoureux de grand air et d'espace, et volontiers vagabond. Il vit fortement, rudement. Un jour, en volant au secours de Sophia, il se casse le bras, et ne laisse rien paraître de sa souffrance. En lui la vie animale est puissante et naïve : pour célébrer la guérison de son bienfaiteur, il boit jusqu'à l'ivresse ; il courrait les filles, s'il n'était pas amoureux ; encore son amour ne peut-il toujours triompher de son tempérament, ni

1. Rappelons-nous le conseil de Fielding à Richardson, pour un dénouement heureux. Richardson, en refusant, protestait contre l'idée un peu trop répandue, « that a reformed rake makes the best husband. » (cf. Cl. H., lettre CXX). Or c'est exactement à cette idée que se conforme le dénouement de *Tom Jones*.

lui faire refuser une bonne fortune. Suivant l'expression anglaise, il est « sanguine » ; vit uniquement et fortement dans le présent. Un psychologue dirait que toujours le présenté l'emporte chez lui sur le représenté. Remarquez que c'est un trait de barbarie ; et Tom Jones est en effet très près de la nature. Par là il appartient puissamment à son siècle, anglais aussi bien que français : à lire ses aventures, de saveur parfois un peu forte, on se prend à songer à J.-J. Rousseau, à la franchise brutale et parfois un peu crapuleuse des *Confessions*, à la théorie morale qui pardonne au pécheur, pourvu qu'il ait seulement péché avec sincérité. Combien Tom Jones par cette simplicité, s'éloigne déjà d'un Lovelace, si calculateur, si désireux d'« engeigner » le monde entier ! Notez cependant qu'ils se rejoignent par l'égoïsme ; mais celui de Tom Jones est l'égoïsme d'un enfant. Son vice est toujours ingénu. Il y a en lui plus que la joie de vivre : c'est de l'ivresse, avec tout ce que le terme implique de laisser-aller. Sa vie se répand autour de lui, largement, copieusement ; il s'empresse de jouir de tout : de la nature telle qu'on la rencontre dans le Somerset, avec ses amples prairies coupées de beaux arbres, et ses ruisseaux qui sourdent de partout ; des hommes, qui intéressent sa curiosité : il causera volontiers et longuement, avec tous, un aubergiste, un montreur de marionnettes, un barbier, un colporteur, un chirurgien. Il sera curieux aussi de femmes, non point par vice, mais par désir de savoir la vie, de se dépenser, de mettre à profit la plénitude de sa vigueur. Il passera par mille impressions : il se mettra furieusement en colère, mais sa colère ne résistera pas à une forte envie de rire (XIV, 3, fin). Il rira à grands éclats quitte à pleurer copieusement s'il se rencontre une occasion. Le brave garçon, mais combien sa conscience le gêne ! Comme il vou-

drait lui obéir, si ce n'était si difficile ! Son cœur est pavé de bonnes intentions. Et pourtant, malgré tant de bonne volonté, nous le voyons tour à tour mentir, braconner, s'enivrer, se quereller, se battre, assommer un homme, coucher en prison, à la belle étoile ou ailleurs, pour peu qu'on l'y invite ; et comme il est fort misérable à Londres, il ira même jusqu'à recevoir de l'argent d'une certaine Lady Bellaston, beauté sur le retour et qui de plus, nous laisse entendre Fielding, avait assez mauvaise haleine !

« Au demeurant, le meilleur fils du monde... » Mais quel est ce demeurant, et que vaut-il ? Ce beau gars de campagne, de vigueur un peu plébéienne, cet homme de la nature est *bon*. Ses fautes ne sont jamais que des erreurs, après quoi tôt ou tard, il retrouve le droit chemin. S'il se trompe, c'est qu'il ne se dirige point par des principes appris par cœur. Il lui faut apprendre la vie en la vivant. Mais au milieu de ses plus tristes abandons, le cœur reste sain.

Il a une horreur naturelle pour le mensonge ; et pourtant il mentira, maintiendra son mensonge sous le fouet : mais c'est qu'il s'agit de sauver un brave homme de braconnier, que sa dénonciation priverait de son gagne-pain. La plupart de ses actions sont ainsi mêlées de bien et de mal. Mais chacune d'elles nous le révèle tout entier, dans la complexité violente de ses impulsions. Il évolue à peine : sa première apparition nous annonce déjà nettement ce qu'il pourra devenir à la dernière. Avec beaucoup moins de richesse intellectuelle, beaucoup plus de richesse sentimentale, et un sens infiniment mieux averti du réel, il appartient pourtant à la même race qu'Abraham Adams, de ces hommes en qui la réaction personnelle est si forte qu'elle résiste à toutes les éducations. Il y a en

eux un instinct antérieur et supérieur à toute expérience et qui, le moment venu, se fraie son chemin tout droit, en renversant les barrières de la prudence et du respect humain.

Etrange désordre que celui de cette âme, où seule la conscience parvient à faire l'unité ! Un Tom Jones n'est point incapable de renoncement. Un beau jour il s'aperçoit qu'il aime Sophia, la fille du voisin Western, et qu'elle répond à son amour. Mais il se trouve qu'il a déjà pour amie une pauvre fille, Molly Seagrim, la fille du garde-chasse braconnier de tout à l'heure, et qu'elle va avoir un enfant, et qu'elle compte sur lui. Tant pis ! il renoncera donc à la belle Sophia pour faire simplement son devoir. Mais voici que par hasard il surprend son précepteur, le grave philosophe Square, tapi dans la chambre de Molly. La situation changée ainsi, il pourra dès lors, délivré de scrupules, mais non sans quelques rechutes, aimer la belle Sophia... jusqu'au jour où Western lui ayant brutalement refusé sa fille, son père adoptif l'ayant ignominieusement chassé sur de faux rapports du méchant Blifil, il cèdera encore à sa destinée et sera prêt à s'effacer loyalement, en honnête homme, de la vie de la jeune fille.

Etrange désordre que celui de cette âme ! Au moment même où il n'a plus un shilling à lui, il conserve sans y vouloir toucher un billet de 100 livres qu'il a trouvé sur la route, et qu'il sait appartenir à sa Sophia. Mais pour ne point accepter cette indélicatesse il en commet au même instant une autre, et reçoit de sa mère maîtresse Lady Bellaston l'argent qu'il refuse d'emprunter à la jeune fille. Enfin, cet argent qu'il vient de recevoir, il le dissipera immédiatement avec la charité la plus libérale.

Par quel principe dirige-t-il donc sa conduite ? L'essen-

tiel, pour Tom Jones, c'est de ne nuire à personne (1). Le reste ne compte guère : un jeune homme à la mode s'apprête, pour se marier richement, à abandonner une jeune fille qu'il a déshonorée ; Jones le ramène dans le bon chemin. « Et qui êtes-vous donc, lui demande Nightingale, pour me chapitrer ainsi, vous qui la nuit dernière... » Sur quoi Tom réplique vivement : « Ecoutez-moi bien, « Mr Nightingale, je ne suis pas un hypocrite, et je ne « prétends pas avoir, plus que mes voisins, le don de « chasteté. J'ai commis plus d'une faute avec les femmes, « je l'avoue ; mais je ne sache pas que j'aie jamais fait « tort à aucune, et jamais je ne voudrais, pour satisfaire « mes désirs, causer sciemment le malheur d'un être « humain. » (XIV, 4). Et voilà bien le grand principe énoncé : ne faites de mal à personne. Tom Jones le pécheur, par sa bienfaisance active et répandue partout, prend à la fin du roman des allures de philanthrope à la Diderot (2).

C'est un plaidoyer. Si Tom Jones se trompe, semble-

1. Cf. le *Voyage de ce monde à l'autre* et le passage cité ici même p. 121. On peut même remonter plus haut encore, jusqu'à certaine tirade du vieux Laroon, dans *The Jesuit caught* (1732). « Besides, Sir, I have no sins to reflect on but those of an honest fellow. If I have loved a whore at five and twenty, and a bottle at forty, why I have done as much good as I could in my generation ; and that, I hope, will make amends... » (*The Jesuit caught*, last scene). Ces « péchés d'un honnête homme », c'est déjà toute la morale de *Tom Jones*.

2. Cf. surtout, de Diderot : « *Est-il bon, est-il méchant ?* »

Voici au reste un passage de Diderot qui exprime exactement la morale fieldinguesque :

« Ne pensez-vous pas qu'on peut être si heureusement né qu'on trouve un grand plaisir à faire le bien ? — Je le pense. — Qu'on peut avoir reçu une excellente éducation, qui fortifie le penchant naturel à la bienfaisance ? — Assurément — Et que, dans un âge plus avancé, l'expérience nous ait convaincus qu'à tout prendre, il vaut mieux pour son bonheur dans ce monde, être un honnête homme qu'un coquin ? »

(*Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de...*)

t-on nous dire, c'est la plupart du temps par imprudence. « Il n'est l'ennemi de personne, que de lui-même. » Optimiste, il croira volontiers que les autres hommes sont aussi bons que lui (ceci encore est un trait d'Adams). Et ses imprudences seront innombrables. La principale, en laquelle se résume toutes les autres, consistera à se fier bonnement au témoignage de sa conscience, sans se soucier une seconde des apparences. Et il ne sera dès lors que trop facile à ses ennemis de le mettre en mauvaise posture. Il confiera à l'un qu'il a beaucoup d'argent dans sa poche, à l'autre qu'il aime une héritière, à un autre qu'une jolie femme a des bontés pour lui : autant de renseignements dont tel ou tel coquin saura faire son profit.

Certes tous ces traits existaient déjà ailleurs : cette naïveté sans défense, nous savons de quel *Gil Blas* elle vient tout droit ; et de même on ne saurait être l'ami de Lady Bellaston sans avoir quelques traits du *Paysan parvenu* (1). Et Fielding, après tout, n'est pas le premier à peindre un beau garçon à l'œil clair, aux appétits vigoureux, parti à la conquête de la vie : mais de mille traits épars il fait une synthèse personnelle.

C'est un plaidoyer, ai-je dit : en réponse au réquisitoire du peintre de Lovelace, c'est un appel à l'indulgence en faveur de certains mauvais sujets que le monde appellera peut-être des débauchés, des « rakes », mais qui ne méritent pas une condamnation sans recours : en face du vicieux par méchanceté, par orgueil ou par maladie nerveuse comme Lovelace, il y a, semble nous dire Fielding,

1. Jacob reçoit une bourse d'une femme mûre qui l'aime : « Tiens, mon enfant, ajoute-t-elle, voilà de quoi payer tes carrosses. Quand cela sera fini, je t'en donnerai d'autres »... et il commente ainsi : « J'étais charmé qu'on m'offrit, et je rougissais de prendre. L'un me paraissait flatteur, et l'autre bas. » (IV^e partie).

des hommes sains de corps et de cœur, qui ne savent pas toujours résister à une tentation, pour peu qu'elle ait l'œil vif et les lèvres rouges. Au moins celui-là ne se glorifiait-il pas de ses fautes ; au moins se préoccupe-t-il d'en être la seule victime. Ne le condamnons pas en tous cas sans l'écouter ou le comprendre.

Ce qui donne à cette histoire son accent personnel et sa profondeur, c'est, bien souvent, la sensation qu'a le lecteur que tout cela est arrivé, tout au moins a dû, ou a pu, ou aurait pu arriver. Ce Tom Jones de si mauvaise réputation, que tous les gens « bien pensants » honnissent copieusement, qu'ils réussissent même à faire chasser par son bienfaiteur, nous rappelle invinciblement un autre pécheur, qui n'a jamais tenté de se donner pour un héros : Henry Fielding a eu de terribles ennemis, et quelques bienfaiteurs dont le principal, Ralph Allen, lui a justement servi de modèle pour Allworthy, le père adoptif de Tom Jones. Et ce que les adversaires de Fielding ont inlassablement dit de lui, les calomnies qui salissent encore aujourd'hui sa réputation, les potins dont reste tachée sa gloire, ne sont point sans ressembler aux jugements malveillants portés sur Tom Jones. Était-ce une précaution ? Cette peinture d'Allworthy chassant Tom sur de faux rapports qu'il avait crus un peu vite, n'était-ce point de la part de Fielding une sorte d'ingénieux plaidoyer *pro domo* ? Allen était un pieux personnage ; philanthrope très entouré, il avait certains amis, et Richardson entre autres, qui affectaient de considérer Fielding comme un piètre individu, vulgaire et débauché. L'histoire de Tom Jones, un peu obliquement, répondait à ces calomnies. Donnons l'hypothèse pour ce qu'elle vaut. Elle expliquerait en tous cas l'étrange profondeur humaine de ce caractère. C'est l'œuvre d'un romancier qui sous l'apparence corporelle,

sait voir l'âme, qui sait que l'humanité ne se divise point nettement en deux moitiés : les très bons, et les très méchants, sait surtout quelles laideurs un homme de bien peut découvrir parfois aux coins obscurs de son cœur, et ne veut pas laisser ces coins obscurs. La peinture est belle et franche.

Je retrouve de même, en Sophia Western, la joyeuse et tranquille bravoure devant la vie des jeunes filles de Shakespeare ou de Molière. Pour des gens qui venaient de lire *Clarissa*, ou qui la lisaient encore, le parallèle s'imposait — comment croire qu'il n'ait point été voulu ? — Aucun lecteur du temps ne manqua de le faire. Richardson, dans sa correspondance, le constate mille fois sans même dissimuler son amertume. Car Sophia sortait à son avantage de la comparaison. J'ai déjà dit ce qu'on reprochait à sa rivale : si Lovelace est un fanfaron de vice, Clarissa est une fanfaronne de vertu. Un excès vaut l'autre. Etrange perversion de la sainteté, transmuée en orgueil ! Ce que cherche Clarissa, ce n'est point assurément le bonheur, et j'ai bien peur que ce ne soit pas même le bien : elle veut éperdument la *victoire*, une victoire complète, où l'adversaire s'humilie et lui rende les armes, une victoire dans les formes (1). Dix fois elle a barre sur Lovelace, et dix fois elle néglige l'occasion d'en finir et de se faire épouser, pour des riens, parce que Lovelace

1. Lovelace vient de lui offrir à genoux le mariage : « ... In words the most tender and explicit, he tendered himself to my acceptance... But what could I say to this ? Extorted from him, as it seemed to me, rather as the effect of his compassion than his love ? What *could* I say ? I paused, I looked silly, I am sure I looked very silly, etc... » (II, 60) Comme elle se préoccupe toujours de savoir quel air elle avait ! Lovelace a bien deviné son orgueil : « ... And I verily think I should be inclined to spare her all further trial..., were it not for the contention that her vigilance has set on foot, *which* shall overcome the other » (II, 61).

lui a offert la main trop cavalièrement, parce que les bienséances seraient choquées par une acceptation trop rapide, parce qu'elle veut « observe due decorum » ! Le mot profond de Johnson sur Clarissa est juste, « il y a toujours quelque chose qu'elle préfère à la vérité ». Pas une seule fois elle ne consent à regarder sa situation en face et à prendre une décision (1). Il est évident qu'*au fond* Clarissa est fière de tout ce que Lovelace dépense d'ingéniosité vicieuse pour la vaincre (comme Pamela était flattée intimement de se faire brutaliser par B...). Elle se trouve d'un bout à l'autre du roman dans la situation la plus fausse, la plus trouble, et si elle n'en sort pas, c'est par peur des commentaires du monde, par peur de « ce grand Londres qu'elle ignore », par peur de la vie ; elle gagne du temps, elle recule les difficultés ; lorsque sa situation est pénible elle pleure, mais n'en sort pas ; lorsqu'elle devient trop pénible, elle se décide enfin... à se laisser mourir de chagrin. Elle boude puritainement la vie.

Une Sophia Western ignore ces subtilités. Elle crie bien quelque part, lorsque son père la contrarie, qu'elle est décidée à se laisser mourir, mais ce n'est qu'une façon de parler, et nous sentons fort bien qu'elle n'en a nulle envie. Les personnages Fieldingesques n'ont pas l'habitude de s'abandonner ; ils sont plutôt faits pour agir que pour

1. Son amie Miss Howe ne cesse de lui en donner le conseil : « But if you cannot despise and hate him, if you care not to break with him, you must part with some punctilios... either he must mean well or ill ; if ill the sooner you know it the better. If well, whose modesty is it he distresses, but that of his own wife ? » (II. 65). Sur quoi Richardson fait remarquer en note que Clarissa ne peut agir ainsi : « It was not possible for a person of her true delicacy of mind to act otherwise than she did, to a person so cruelly and so insolently artful. »

Cf. une autre lettre de la « girl of spirit » qu'est Miss Howe : « Run away from him, my dear... or marry him if you cannot » (II, 23).

sentir ; tout au moins leurs sentiments ne les empêchent jamais d'agir.

Sophia Western, orpheline de mère, et par là même sans doute mûrie un peu plus vite, sait regarder la vie en face, et prendre une décision. Clarissa acculée à un mariage odieux n'osait pas s'enfuir seule, et finalement affolée, incapable de se décider, se laissait enlever par un homme qu'elle savait débauché. Dans une situation analogue, Sophia pèse le pour et le contre, et finalement décide de partir seule pour Londres, où elle retrouvera sa parente (Lady Bellaston). Ah, la brave jeune fille anglaise, énergique et saine, et comme il fait bon la voir préparer sa fuite : elle n'oubliera rien, ni l'argent, ni le linge de rechange, ni les deux pistolets, utiles en cas de mauvaise rencontre ; et elle s'en ira à minuit sans frémir, ferme et bien en selle, comptant sur elle-même, d'abord (1). Elle est bien la fille spirituelle du jeune héros qui à 14 ans, s'enfuyait d'Eton et courait à Salisbury.

Ne croyez pas cependant, à la voir si décidée, qu'elle manque de finesse morale ou de délicatesse. Elle adore la musique, y a bon goût, et joue volontiers du Haendel (2).

1. Pour cette faiblesse, cette incertitude de Clarissa, cf. surtout lettre LV. Comment ne pas croire à des intentions de critique chez Fielding, lorsqu'on voit les oppositions nettes entre certains détails comme les suivants : Clarissa est partie sans vêtements de rechange ; c'est pour elle une cause de grands embarras (II, 70). Au contraire Sophia prend tout ce qu'il lui faut. Clarissa a peur d'aller seule à Londres « ... People would wonder how I lived. Who knows but I might pass for a kept mistress etc... » (II, 5) et elle revient plusieurs fois sur cette crainte qu'elle éprouve d'être prise pour une femme entretenue. Or Sophia, dans une auberge, est prise pour Jenny Cameron, la maîtresse du prétendant ; sa suivante s'en offusque fort, mais elle en rit de bon cœur.

2. Fielding ne manque pas l'occasion de rendre service à Haendel, qu'il aimait et admirait beaucoup. Tom Jones est aussi grand amateur de musique.

Elle est charitable, d'une belle charité chrétienne sans préjugés ; cette jeune fille très pure sait venir sans fausse honte au secours d'une fille-mère malheureuse, même lorsque cette fille-mère est Molly Seagrim, et qu'on soupçonne Tom d'être le père de l'enfant.

Moralement, elle ne cherchera point la joie orgueilleuse de remporter des victoires sur les autres, ou sur elle-même : s'aperçoit-elle un jour qu'elle voit Jones avec faveur, vite elle se méfiera d'elle-même, essaiera de le rencontrer moins souvent ; ne prétendant pas à une vertu surhumaine, elle évitera les tentations... Elle vit continuellement en face d'un père, ivrogne, grossier et brutal, et qui voudrait même l'empêcher de chérir le souvenir de sa mère : certes il n'y a point là de quoi lui mettre trop de romanesque au cœur ! Mais elle aime son père tel qu'il est, sans perdre de temps à regretter qu'il ne soit pas autre. Au contraire Clarissa s'échappait sans cesse de la réalité pour rêver à ce qui aurait pu être si... (1).

C'est une de ces âmes qu'on pourrait appeler *réalistes* et qui, sans s'attarder à la stérile computation de ce qu'aurait pu leur donner la vie, s'empressent de recueillir ce qu'elle leur donne, et d'en tirer joyeusement parti. Elle aime Jones — et certes il y faut de la bravoure, et même une certaine crânerie — car tous les jours la conduite de Jones semble devoir la décourager ; elle s'obstine pourtant à l'aimer, franchement, sans feintes ni faux-fuyants, « à la campagnarde », nous dit Fielding. Et son amour résistera longtemps ; un jour seulement il sera en péril ; mais ce n'est pas l'incontinence de Tom qui en sera la cause : non, ce qu'elle ne voudra pas lui pardonner, ce sera d'avoir parlé d'elle dans une auberge. Délicatesse

1. Cf. pour un exemple très frappant, *Cl. H.*, II, lettre 68.

d'une âme vraiment noble : elle sait que les rencontres du grand chemin peuvent être pardonnables, tant que le pur souvenir de l'aimée reste à part dans un tabernacle secret du cœur ; mais s'il en sort, s'il est mêlé un instant à ces douteuses aventures, c'est que l'homme n'est pas véritablement droit et digne d'amour. Et Sophia se refuserait sans retour, si Jones ne montrait clairement qu'on l'accuse à tort, et que le seul coupable fut un serviteur bavard.

C'est à de telles découvertes psychologiques que se reconnaissent les maîtres. Il faut s'être arrêté à l'écorce pour donner dans l'opinion fréquente, suivant laquelle Fielding serait un psychologue inférieur à Richardson. Certes il est moins explicite que son rival, véritable *pointiliste* de la sensibilité. Mais ce serait une erreur de croire que les âmes subtiles soient toujours et nécessairement des âmes riches, ou, à plus forte raison, profondes. Ce qui cause le secret manque d'équilibre des personnages richardsoniens, c'est qu'ils se trouvent jetés dans des destins tragiques avec des âmes petites, attachées aux infimes détails du sentiment, esclaves des conventions de la morale mondaine, livrées au formalisme religieux ou romanesque. L'exemple le plus frappant de ce déséquilibre est Clarissa, qu'écrase sa destinée (1). Sophia Western

1. Le panégyrique de Clarissa Harlowe par Miss Howe (lettre 150 de la V^e partie) nous donne le portrait de la jeune fille idéale de Richardson, raisonneuse et sermonneuse inlassablement. Elle écrit, coud, peint, chante mieux que personne, elle fait la charité, le ménage, se lève tôt etc etc, tout cela par principe, et fait le samedi par *doit* et *avoir*, le bilan moral de sa semaine ! « Once a week she used to reckon with herself ; when, if within the 144 hours, contained in the six days, she had made her account even, she noted it accordingly ; if otherwise, she carried the debit to the next week's account ; as thus : — Debtor to the article of benevolent visits, so many hours. And so of the rest. »

est au contraire le type même de la femme faite pour sa vie, capable de suivre son chemin, de faire « énergiquement sa longue et lourde tâche ». Cette jeune fille clairvoyante deviendra une femme de cœur et de tête. Rendons grâce au destin qui permet à Fielding d'en rencontrer une pareille, et de savoir l'apprécier dans toute la beauté et la richesse de son âme.

Nous pouvions hésiter à dresser Tom Jones en face de Lovelace, parce que le dessein des deux auteurs, en peignant leurs héros, n'était point le même. Il en est autrement ici : Sophia est un modèle de conduite, comme Clarissa. Elle a confiance en elle-même et en ses semblables ; et elle n'insiste pas trop sur la perfection : elle préfère la vérité à la sainteté, surtout elle est capable de démasquer un Tartufe, qui lui paraît le plus odieux de tous les hommes. Prenez le contrepied de tout cela et vous aurez les traits principaux d'une peinture assez fidèle de Clarissa Harlowe.

Ce contraste si poussé n'est pas une pure coïncidence. Fielding l'a certainement voulu. En dehors même de la querelle de morale qui le dresse devant Richardson, on retrouve entre eux, (toutes proportions observées et toutes nuances réservées) quelque chose du parallélisme qu'on a maintes fois constaté chez nous entre Molière et Racine : Mithridate est rival de son fils comme Harpagon, Néron se cache derrière un rideau comme Orgon sous la table, etc. De même les scènes pathétiques qui opposent Clarissa à sa famille ont ici pour pendants les discussions entre Sophia, son père et sa tante. Richardson et Fielding ont bien vu une situation semblable d'un angle différent, l'un en auteur tragique, l'autre en comique. Western, qui veut marier sa fille pour lui, et non pour elle, est bien aussi grotesque, et du même grotesque, que le sont Argan

ou Harpagon. Et Sophia, fille révoltée, n'est pas sans nous faire songer aux jeunes filles moliéresques, par exemple à l'Henriette des *Femmes Savantes*. Un détail, ajouté malicieusement à son portrait, le complète et le caractérise : « Son front, sans lui faire de tort, aurait pu être un peu plus haut. »

Ne quittons point Sophia Western (1) sans remarquer quel progrès se poursuit dans les peintures de femmes, d'une œuvre à l'autre de Fielding. *Joseph Andrews* ne contenait encore que des ébauches ; en *Mrs Heartfree*, de *Jonathan Wild*, la silhouette se dessinait avec beaucoup plus de netteté, sur un fonds de caractères féminins plus ou moins comiques. La manière est ici la même ; mais la figure principale est entièrement formée et se détache désormais en pleine vigueur sur un ensemble abondant de figures secondaires. Est-ce à lui-même que Fielding doit son progrès, à sa maturité plus accomplie ? Je ne sais, mais il se peut que nous devions reconnaître là une influence de Richardson, et que Fielding ait fait connaissance, en le lisant, avec certains détours des âmes féminines...

La préoccupation de Richardson n'est pas la seule présente dans *Tom Jones*. Fielding n'est plus l'homme d'un adversaire unique ; et si nous nous sommes arrêtés longuement devant celui-ci, c'est un peu parce que sa haute stature nous permettait d'appuyer mieux contre lui l'effi-

1. Schiller avait été particulièrement frappé par la Sophia Western de Fielding. Dans une lettre à Guillaume de Humboldt où il parle des femmes grecques et de l'idée que Schlegel s'en fait, il leur reproche de manquer de féminité. « Il n'y a point dans l'antiquité grecque de représentation poétique de belle féminité... la Juliette de Shakespeare, la Sophia Western de Fielding dépassent de beaucoup les plus belles représentations féminines antiques. » (*Schillers Briefe*, édit. Fritz-Jonas, vol IV, p. 355 etc.)

gie que nous voulions dresser de notre héros. Maintenant que nous l'avons échafaudée de notre mieux, voyons comment son effort s'élargit. Richardson n'est que l'emblème d'un groupe immense d'ennemis.

Ces autres victimes de Fielding, ce sont, pourrait-on dire, tous les cuistres de la morale, tous les pharisiens, jetés à la fosse commune du ridicule. On sait combien le xviii^e siècle anglais a vu pulluler les controverses religieuses, philosophiques et littéraires. Il a fallu à Sir Leslie Stephen trois épais volumes pour en dresser un catalogue sommaire et véridique.

Pour tous ces pamphlétaires, quelque orviétan qu'ils vendent, Fielding professe le même mépris qu'ont professé sans exception tous les humoristes... et tous les esprits élevés de son siècle. Aucune époque n'a vu, pour une demi-douzaine de grands esprits authentiques, un Locke, un Berkeley, un Hume, pulluler un tel grouillement de pédants. Hume et Gibbon sont agacés, et l'avouent, par le « sceptical fop ». Swift avait déjà enfermé tous les « sages » pêle-mêle à Laputa. Fielding de même frappe de tous côtés avec une belle impartialité : « Ils ne chantent pas dans la même clef, mais l'air qu'ils chantent est le même » dit-il de ses deux « penseurs » Square et Thwackum ; et il cloue au même pilori les deux adversaires, le théologien et le déiste. Il avait déjà, en vrai style swiften, ridiculisé la réfutation banale du déisme dans le Sermon de l'Aumônier à Jonathan Wild. Ici les coups les plus rudes semblent réservés au déiste Square ; mais son ennemi n'est pas épargné. Tous deux se font pendant, de chaque côté du Squire Allworthy, un peu à la façon de Pangloss et Martin dans *Candide* ; et ils délivrent à propos de chaque événement des justifications opposées d'une même morale pharisaïque. Car c'est bien là que veut

nous conduire Fielding : une âme basse, quelques pensées qu'on y verse, ne saurait produire que de la bassesse. Square répète grotesquement à tout propos les mêmes formules, « le Bien », l'« harmonie éternelle du monde », la « beauté naturelle de la vertu » ; Thwackum lui assène des formules contraires, « le divin pouvoir de la grâce », « hors la religion point d'honneur » (1). Tous deux s'accordent pour fouetter copieusement le brave vaurien qu'est Jones et pour prédire à Mr Allworthy que ce garnement finira par se faire pendre. Mais quelles joyeuses revanches nous prépare l'Esprit Comique ! Ce seront, au cours du récit, mille incidents où les deux parasites ne paraîtront point en belle posture. Tom Jones venu voir un jour Molly Seagrim, trouvera blotti dans un coin de la chambre son philosophe Square, en une attitude bizarre et inconmode. Une autre fois Thwackum, ayant vu de loin Tom disparaître sous bois avec Molly, voudra le surprendre en flagrant délit, et recevra de son élève la plus belle

1. « This gentleman (Square) and Mr Thwackum scarce ever met without a disputation ; for their tenets were indeed diametrically opposite to each other. Square held human nature to be the perfection of all virtue, and that vice was a deviation from our nature, in the same manner as deformity of body is. Thwackum, on the contrary, maintained that the human mind, since the fall, was nothing but a sink of iniquity, til purified and redeemed by grace. In one point only they agreed, which was, in all their discourses on morality never to mention the word goodness. The favourite phrase of the former, was the natural beauty of virtue ; that of the latter, was the divine power of grace. The former measured all actions by the unalterable rule of right, and the eternal fitness of things, etc. » (III, 3). Notons, pour marquer la continuité de la pensée de Fielding, que Mr Wilson dans *Joseph Andrews*, parle d'une société de philosophes hypocrites qui ont remplacé Dieu par le « rule of right ». De même, la lettre XXXVII des « Familiar letters » de Sarah Fielding contient une peinture de trois pédants dont l'un, Mr Newman, ne parle que de « the nature of things », l'autre Mr Smith, ne jure que par l'expérience et le troisième, le sceptique Mr Scrold, tient que « Uncertainty is the only certain thing ».

raclée dont ait jamais rougi le dos d'un cuistre pudibond. Heureux les romanciers qui peuvent ainsi distribuer les coups aux personnages antipathiques ! Point de quartier pour eux. Ces goinfres odieux et grotesques, représentants de toute une classe, seront entraînés dans la déconfiture finale de leur protégé Blifil, tandis que leur martyr Tom Jones triomphera, grâce au providentiel Allworthy.

« Nous n'avons d'autre souci que de rapporter la vérité », proclame Fielding. Quelle copieuse vérité, et comme elle abonde en personnages comiques ! Ridicules à jamais tel juge, tel prêtre, tel méthodiste, tel quaker, tel médecin, tel aubergiste qui savent abriter, sous des formules onctueuses, l'égoïsme le plus impitoyable. Nous avons déjà signalé cette admirable galerie des types fieldinguesques, individualisés d'un trait, démasqués d'un mot. Si l'on veut mesurer nettement, à cet égard, le progrès d'une œuvre à l'autre, il suffira de comparer à Dame Slipslop, la suivante de *Joseph Andrews*, sa sœur de *Tom Jones*, Mrs Honour. La seconde est psychologiquement plus riche : en elle se marient savoureusement de bonnes tendances naturelles et une méfiance que lui a enseignée sa profession. A mille nuances on la sent supérieure à Slipslop par la naissance et l'éducation : et c'est bien ainsi, car une Sophia Western ne saurait avoir pour suivante une Slipslop(1). A côté d'elle, d'autres peintures de femmes sont aussi réjouissantes. Isolons Bridget, la sœur de M. Allworthy, dont le cœur de vieille fille ne résiste pas aux moustaches conquérantes d'un soudard coureur de dot ; si bien que nous ne serons pas surpris, la devinant hypocrite, sensuelle, menteuse et affectée, d'apprendre à la

1. On a souvent noté, chez Mrs Honour, des souvenirs de la nourrice de *Roméo et Juliette*.

fin qu'avec ses belles apparences de vertu, elle était la mère tant cherchée du pauvre Tom Jones.

Ainsi la verve de Fielding s'attaque à tous les hypocrites, tous les vaniteux, jeunes ou vieux, riches ou pauvres : il ne distingue pas les rangs — et c'est ce que Richardson, si respectueux des hiérarchies sociales, ne pourra jamais lui pardonner. Pourtant il fait, là encore, une distinction entre ceux qui pèchent sans le vouloir, et ceux qui sont méchants à dessein. Les premiers ne sont que ridicules, les autres sont odieux.

Western, le père de la délicieuse Sophia, est à ranger parmi les ridicules. Je ne sais s'il existe dans la littérature anglaise (1) une autre figure aussi riche de vie que celle de ce campagnard « dont les saillies, les incartades, « la déraison, l'entêtement, la grossièreté, la rudesse, la « brutale bonté, la chasse et la bouteille forment le plus « fieffé gentilhomme champêtre qui soit dans la province « de Somerset. Celui-ci a presque toujours tort, mais de la « meilleure foi du monde, et c'est un vrai plaisir de l'entendre. » Ce témoignage d'un contemporain français de Fielding (2) est complet. Taine, cherchant dans la littérature anglaise des preuves pour son système, s'est longuement arrêté devant Western, et a tracé de lui un admirable portrait, haut en couleur, vigoureux et vivant, mais d'où certains traits ont été fort adroitement omis. On croirait

1. Ce type du Squire brutal, ivrogne et ridicule, était traditionnel au théâtre. La comédie de la Restauration nous le montre fréquemment ; et Fielding avec Sir Positive Trap de *Love in several masques*, et surtout Squire Badger de *Don Quixote in England*, avait préludé à son Squire Western. Dans toutes ces comédies, le « country squire » est toujours dupé à la ville (comme M. de Pourceaugnac). Fielding renouvelle le type en faisant de cette dupe ridicule un vieillard bourru, racheté par son bon cœur.

2. Clément, *les Cinq années littéraires*, t. II, lettre 50.

en effet à le lire que Western est un personnage suivant le cœur de Fielding, et la figure centrale du roman. Or il n'en est rien, et de nombreux signes indiquent au contraire que pour Fielding lui-même ce rude campagnard commence à dater. Il appartient visiblement à une génération qui disparaît, celle qui a précédé Tom Jones et Sophia, et qui n'a pas suivi l'évolution générale des mœurs. Il est le John Bull de quarante ans plus tôt, grossier, rustaud, sans éducation. On s'en apercevrait rien qu'à son goût en musique : il se fait jouer par sa fille des chansons à boire, des refrains populaires : Tom Jones au contraire, et Sophia, ne jurent que par Haendel. Il est jacobiste, et Tom Jones au contraire s'engage pour défendre la couronne du « roi de Hanovre ». Son langage est souvent ignoble, il s'enivre régulièrement, consciencieusement, il crie, jure avec une violence folle : tous ces traits (Taine n'a pas voulu le voir) scandalisent son entourage, même un Jones, aussi vigoureux, aussi riche de vie que lui, mais infiniment mieux élevé. Il y a entre eux trente ans d'éducation, et le *Spectator*.

Enfin Fielding n'a pas dissimulé combien sa conduite lui paraissait odieuse à l'égard de sa fille. Il l'adore, mais il la traite un peu comme il a traité sa femme, pour qui il s'est montré « bon mari » ; c'est-à-dire, nous explique Fielding, qu'il « ne l'insultait que rarement (peut-être « pas plus d'une fois par semaine) et ne la battait jamais : « elle n'avait aucune raison d'être jalouse, et il la laissait « parfaite maîtresse de son temps ; car elle n'était jamais « interrompue par son mari, qui passait toutes ses matinées « à la chasse, et toutes ses soirées avec ses compagnons de « bouteille. Elle ne le voyait guère qu'aux repas, où elle « avait le plaisir de lui servir les mets qu'elle lui avait fait « préparer. Elle quittait la table cinq minutes après les

« autres domestiques, car elle restait pour boire à la santé
« du *roi de l'autre côté de l'eau*. Tels étaient les ordres de
« Mr Western, qui estimait qu'une femme doit arriver à
« table pour le premier plat, et la quitter après le premier
« verre. Au reste il n'était que trop facile d'obéir à cette
« consigne ; car la conversation, si l'on peut employer ce
« mot, n'était guère faite pour intéresser une dame. On n'y
« faisait que crier, chanter, conter des histoires de chasse,
« dire des saletés, parler mal des femmes, et critiquer le
« gouvernement.

« C'étaient là cependant les seuls moments où Mr Wes-
« tern vit sa femme ; car lorsqu'il la rejoignait au lit, il
« était en général trop ivre pour y voir ; et dans la saison
« des chasses il se levait avant le jour... » (VII, 4)

Ce Squire brutal ne pensera pas qu'un mariage puisse être autre chose qu'une affaire. Fermé à tous les sentiments délicats, il traitera sa fille adorée avec une dureté tour à tour ignoble et grotesque. On ne sait quelle peinture plaide plus fortement contre l'antique autorité dictatoriale du père de famille, de l'horreur tragique de Richardson, montrant la férocité froide de la famille Harlowe, le milieu d'égoïsmes et de lâchetés où se trouve jetée la faible Clarissa, ou de la cynique ironie de Fielding, nous peignant une jeune fille abandonnée aux laides brutalités du Squire, et à la grotesque déraison de sa tante Western.

Mais voici où se peut sonder l'admirable profondeur psychologique de Fielding. Une Sophia Western, ainsi malmenée par un père qu'elle ne peut s'empêcher d'aimer pour ses qualités de franchise joviale et de bonne foi, sera toute prête à s'éprendre d'un Tom Jones, nouvelle épreuve du même type humain, mais moins imparfaite, mais corrigée par le progrès des mœurs depuis quarante ans, mais conforme à l'idéal d'une génération

nouvelle. En lui elle retrouvera son père moins la brutalité, moins la grossièreté et l'ivrognerie, dont il lui restera cependant quelques traces, suffisantes pour décider la ressemblance.

De tels détails assurent la cohérence d'une œuvre. Tom Jones en face de Western, c'est la génération de Pitt succédant à celle de Walpole (1), l'Anglais moderne, habitant des villes, énergique, tenace, chrétien, succédant à l'Anglais d'autrefois (tel du moins que le voient ces nouveaux venus) grossier, rustre, uniquement occupé de boire et de chasser, égoïste et veule (2), sans respect pour les prêtres ou les femmes. Jones, lorsqu'il croit avoir perdu celle qu'il aime, se prépare à s'embarquer pour les colonies. Western ayant perdu sa fille, crie et jure, et part à sa poursuite comme un fou : mais un lièvre qui passe la lui fait oublier, il part avec les chasseurs, rentre pour s'enivrer avec eux, et finit par se laisser persuader de revenir au logis. Le passage d'une génération à l'autre se traduit en cette différence d'attitude.

1. William Pitt avait été le condisciple de Fielding à Eton. Il était certainement de ses amis. Une tradition veut qu'il ait été présent à Radway Grange, chez Sanderson Miller, lors d'une lecture que fit Fielding des principales pages de *Tom Jones*, devant un cercle d'admirateurs. Lui et Lyttleton vantèrent certainement le roman sans réserve (cf. Cross, vol. cit., II p. 115). Pour une allusion très élogieuse à Pitt, cf. *Tom Jones*, XIV, I.

2. Western, frappé par un lord, ne lui répond pas. A vrai dire il est à Londres, très désorienté ; et il est homme à se battre à coups de poing plutôt qu'à l'épée. Voici ce que dit Henley du portrait de Western par Fielding : « The novelist literally plays with Western : he knows him ever so intimately, yet his introduction of him seems almost careless : he shows him a tyrant and a ruffian and a sot ; yet he has ever a kindly, and at the same time a leisurely, half-laughing, half-reticent mastery of his creation, which he never permits to get out of hand ; so that he is able, on occasion, to assent, and to make us assent to, such an outrageous familiarity as that of the boxing of Squire Western's ears, by a person unnamed. »

Et pourtant Western n'est pas traité durement par Fielding. C'est qu'il n'est point méchant à dessein. Aussi nous est-il peint sans haine, et plutôt avec une nuance de mépris amusé. Toute sa haine, Fielding semble l'avoir réservée pour le jeune Blifil. Il est le fils né du mariage de Bridget Allworthy avec ce capitaine Blifil dont j'ai parlé, coureur douteux, soudard venu tout droit du roman d'aventures. Blifil fils est un Tartufe anglais ; et c'est peut-être pour avoir trop songé à l'admirable création de Molière qu'on a souvent trouvé ce personnage insuffisant, mal composé et pour tout dire peu vivant. Tartufe en effet ne fait pas le mal par plaisir, mais par intérêt ; chez Blifil l'intérêt, l'utilisation de son vice ne viendra que plus tard. Fielding nous le montre faisant le mal sournoisement dès son enfance, alors qu'il est encore trop jeune pour calculer ce que lui rapportera son hypocrisie. A peine le voyons-nous paraître qu'il ouvre la porte d'une cage où la petite Sophia gardait un oiseau qu'elle aimait beaucoup ; il a voulu, dit-il, donner la liberté à ce pauvre prisonnier ! Et toute sa vie il continuera ainsi de nuire en se donnant le beau rôle. S'il accepte d'être imposé comme fiancé à Sophia, c'est, déclarera-t-il pieusement, afin de contribuer à détacher son esprit et son cœur du misérable Jones, qui ne saurait que la rendre malheureuse. Et il sera tout naturellement le disciple chéri et l'allié de Thwackum et de Square, dont il conciliera à merveille les théories contraires. Des intérêts ignobles, le désir d'enlever à Jones et sa part d'héritage et la main de sa riche fiancée, renforceront plus tard cette méchanceté native ; mais il ne faut pas oublier qu'il est vil naturellement et dès sa naissance, qu'il se plaît à faire souffrir les âmes nobles dont il est envieux, basement, parce qu'elles sont nobles. Dira-t-on qu'un tel caractère est psycholo-

giquement faux ? Il est en tous cas de son temps. Blifil est bien le contemporain de ce Lovelace que nous avons vu tourmenter Clarissa pour le plaisir, parce qu'elle est vertueuse et qu'il ne veut pas croire à la vertu. Aberration mille fois mieux peinte dans Lovelace que dans Blifil, qui reste un peu raide et théorique ; mais aberration qui révèle des tempéraments du même ordre. Et remarquons encore ici, en passant, combien cette conception oppose cependant Fielding à Richardson. Pour Fielding comme pour Molière, le personnage dangereux n'est pas le libertin franc et déclaré, loyal dans son vice qu'il affiche ; c'est l'hypocrite doucereux. Au reste il s'agissait surtout pour lui de donner à sa peinture de Tom Jones un arrière-plan. Tranchant sur ce fond très sombre, le portrait de son héros se détache en meilleure lumière, et ses traits significatifs ressortent plus vigoureusement. En face du méchant qui se donne le beau rôle, il est le bon qui semble avoir le mauvais rôle (1).

Ridicules ou odieux, un même principe nous permet de juger tous ces personnages : leur conscience est faussée, ou sa voix est étouffée en eux. L'ironie de Fielding n'épar-

1. La Harpe, dans son *Lycée*, ou *Cours de Littérature* (III^e partie) compare finement Richardson et Fielding. Il ajoute que « les Anglais... ont senti les défauts de Richardson... en général ils lui préfèrent Fielding, et j'avoue que pour cette fois je suis de leur avis. *Joseph Andrews* appartient trop aux mœurs anglaises pour plaire aux étrangers autant qu'aux nationaux ; mais pour moi, le premier roman du monde, c'est *Tom Jones*. D'abord l'idée première sur laquelle tout l'ouvrage est bâti, est en morale un trait de génie. Des deux principaux acteurs qui occupent la scène, l'un paraît toujours avoir tort, l'autre toujours raison ; et il se trouve à la fin que le premier est un honnête homme, et l'autre un fripon... mais l'un est prudent, l'autre ne l'est pas... Ce contraste est l'histoire de la société et l'on n'a jamais donné une plus grande leçon... » Il continue en montrant les autres perfections de *Tom Jones*, et conclut « Personne n'a essayé d'imiter Fielding ; il est resté, comme Molière, seul de sa classe. »

gne personne : car les meilleurs ne sont point à toute heure exempts d'égoïsme ou de vanité. Une sorte de Némésis surveille ses caractères : à l'instant même de la perfection, elle nous montre en eux une faiblesse, une sottise, quelque trait moins beau que le reste. Même une Sophia Western avec son « front un peu trop bas » ne lui échappera point ; et maint passage d'une raillerie fine et sympathique viendra corriger ce qu'elle aurait de trop parfait. (1)

Mais Allworthy ? Où trouver l'ironie dans la peinture de cet homme de bien, si parfaitement parfait, si interminablement discoureur ? Allworthy le vertueux n'est-il pas, lui, un exemple de l'insupportable poncif, le poncif de l'homme excellent, d'une perfection incurable et monotone ? N'appartient-il point à la même esthétique que le Thoroughgood de *George Barnwell*, qui l'a précédé, ou que le Grandison qui va le suivre ?

Si faible que soit ce portrait, où Fielding figura son bienfaiteur Allen, si gêné qu'il ait été pour le peindre (2), il n'est pas cependant dénué d'intérêt. Blifil est le Tar-

1. Je suis sûr que certains accidents ridicules, et *inutiles*, qui lui arrivent parfois (chute de cheval, robe retournée etc.), ne sont pas faits pour autre chose que pour l'humilier un peu. Il lui arrive même d'avoir un petit mouvement de vanité (VII, 9, fin).

2. Ralph Allen, maître de poste à Bath, s'était installé en 1742 à Prior Park, près de Bath. Très riche, il réunissait volontiers chez lui des hommes connus, des écrivains et des poètes. Pope et Warburton étaient parmi ses familiers. C'était un des personnages les plus marquants de Bath, où résidait pendant la saison la société la plus brillante. Allen s'était acquis une grande réputation de philanthrope. La tradition veut qu'il ait souvent aidé Fielding à sortir de difficultés pécuniaires. En tous cas il le recevait très fréquemment. Fielding parle de lui avec reconnaissance dans *Joseph Andrews* et dans la dédicace de *Tom Jones*. Il lui dédie *Amelia*. Allen est, à n'en pas douter, l'original d'Allworthy. Après la mort de Fielding, Allen aida sa veuve, et légua 100 livres à chacun de ses enfants.

tufe d'Allworthy : mais c'est qu'Allworthy a quelque chose d'Orgon. A vrai dire Fielding, ne serait-ce que par reconnaissance, n'eût jamais pu le montrer aussi sot, aussi facile à duper que l'est Orgon. Il en fait un homme raisonnable, et raisonneur, bienveillant et charitable, pieux d'une belle religion libérale, accessible — la chose est fort remarquable — à la fois à l'influence du déiste Square et de l'anglican Thwackum, et cherchant la vérité morale dans le juste milieu. Il est « bon juge » lorsqu'on lui amène une pécheresse repentie, il recueille chez lui le bâtard Jones, sans se demander si l'opinion publique ne l'accusera pas d'en être le père... Et pourtant il se laissera tromper par l'hypocrite Blifil, il chassera Jones de sa présence et le déshériterà, sans même vouloir l'entendre ! Il y a là un symptôme curieux, qui a été fort intelligemment noté : Fielding fait volontiers jouer à l'homme de bien un rôle de dupe. Adams, Heartfree, Allworthy sont assez aisément « roulés » par des filous, sans que le lecteur ait d'eux une moins bonne opinion. C'est que « l'Angleterre à cette époque ne s'était pas encore entièrement transformée en grande puissance commerciale. On n'y considérait pas encore un minimum d'habileté pratique comme un élément sans lequel la bonté risque de devenir de la sottise. » (1)

Pris entre deux risques, Fielding n'a pas pu, ou voulu, choisir : d'une part son Allworthy se laisse trop facilement duper pour que nous l'admirions sans réserve ; et

1. « England had not yet become, though (as has been shown in Seeley's *Expansion of England*, she was then in process of becoming, « the commercial State » par excellence. Hence an irreducible minimum of «uteness in the affairs of life, was not yet regarded as a condition in the absence of which goodness is apt to degenerate into flabbiness ». (Whittuck, *op. cit.*, p. 75).

de l'autre, on nous le dit si parfait et si intelligent qu'il ne devrait pas se laisser aussi sottement tromper. Et nous ne comprenons guère qu'Allen, homme pratique et entendu aux affaires, ait été si enthousiaste de se trouver peint sous les traits de ce pédant de vertu. (1)

Au reste le plus intéressant pour nous est de constater que même ce portrait d'un homme parfait ait son ombre.

II

De toutes ces peintures d'hommes, bons, mauvais ou pires, vus et décrits par un romancier qui ne perd pas une occasion de se proclamer moraliste, peut-on dégager une doctrine morale, claire et cohérente, autre que la haine un peu simpliste de l'hypocrisie ? Par quel criterium remplacerons-nous le traditionalisme bourgeois et chrétien de Richardson, le puritanisme de Thwackum ou le rationalisme de Square ? Quelle est la morale de Fielding ?

Le point de départ en est le sentiment. Le sentiment possède en lui-même une valeur morale, indépendamment

1. Je ne trouve qu'une note discordante, dans le concert d'éloges qui s'élève autour d'Allen. La voici : « Ralph Allen... had, since the year 1720, enjoyed a grant, or farm, of all the bye-way or cross-road letters in England and Wales, which grant he possessed till his death in 1764. It is said that this Ralph Allen, of Prior Park, owed much of his large fortune to the result of his practice of opening letters ; and it is added that by opening one of these cross-road letters he gained information of a plot for the Jacobite invasion of England-and this information being sent to London, gave to its inhabitants the first announcement of an impending rebellion... » (Doran, *London in the Jacobite Times*, London 1877, vol. II, p. 97). Si la fortune d'Allen avait réellement cette origine, on comprend au contraire fort bien qu'il ait été enchanté de se voir peint sous les traits d'un homme de bien assez naïf...

même de son contenu. En effet quiconque sent très vivement est capable de goûter de grands bonheurs, aussi bien imaginaires que réels (1). Il sentira aussi profondément les joies d'autrui que les siennes propres. Comment refuserait-il donc le bonheur que lui procurera la bienfaisance (2) ? Satisfaites vos sentiments, et vous serez mené tout droit à la bonté. Et qu'on ne nous parle pas des préjugés sociaux, des jugements du monde : « le véritable honneur, c'est la bonté ». Quels succès de fortune, quelle prospérité peuvent égaler la joie intime que donne le sentiment d'avoir fait le bien (3) ? Le seul moyen d'être heureux, c'est d'être bon. Allworthy recueille un bâtard et l'aime autant que son propre neveu, en dépit des mines choquées de ses amis. Tom Jones, au comble de l'infortune, vient au secours d'un misérable qui voulait le détrousser, car il apprend que le malheureux volait pour nourrir ses enfants.

Tout ceci n'est pas entièrement nouveau chez Fielding.

1. « Reader, if thou hast any good wishes towards me, I will fully repay them by wishing thee to be possessed of this sanguine disposition of mind ; since, after having read much, and considered long on that subject of happiness... I am almost inclined to fix it in the possession of this temper ; which puts us, in a manner, out of the reach of fortune... Indeed, the sensations of pleasure it gives are much more constant, as well as much keener than those which that blind lady bestows... » (XIII, 6).

2. « Do not the warm, rapturous sensations, which we feel from the consciousness of an honest, noble, generous, benevolent action, convey more delight to the mind, than the undeserved praise of millions ? » Et il parle ailleurs de « the very best and truest honour, which is goodness » (XIV, 7).

3. Tom Jones proclame : « I had rather enjoy my own mind than the fortune of another man. What is the poor pride arising from a magnificent house, a numerous equipage, a splendid table, and from all the other advantages or appearances of fortune, compared to the warm, solid content, the swelling satisfaction, the thrilling transports, and the exulting triumphs, which a good mind enjoys in the contemplation of a generous, virtuous, noble, benevolent action ! » (XII, 10).

Nous trouvions déjà cet aspect de sentimentalisme et d'effusion dans *Joseph Andrews*. Mais il y a ici plus de méthode, et surtout un argument neuf : celui du bonheur terrestre goûté en faisant le bien. Joseph Andrews était guidé par un pasteur qui lui faisait entrevoir les récompenses célestes ; pour Tom Jones le juste trouve sa récompense en lui-même, dans la satisfaction intime qu'il ressent d'avoir fait le bien. Si croyant qu'il paraisse, Allworthy, chose remarquable, refusera de demander l'absolution lorsqu'il se trouvera en danger de mort — au grand scandale de Thwackum. D'autre part, le mal trouvera son principal châtiment dans le remords (1). Tom Jones en sera si rongé, que Sophia ne lui voudra point d'autre punition. Mais ceux qui ne sont pas capables de remords ? Un Blifil (un Jonathan Wild) ? Ceux-là, on peut leur laisser les pauvres satisfactions extérieures qu'ils obtiennent. Pas plus que Heartfree n'enviait Jonathan Wild, Tom Jones, au moment de sa plus grande détresse, n'enviera la prospérité du méchant Blifil.

Remarquons-le en passant, cette morale essentiellement altruiste annonce déjà par plus d'un point l'utilitarisme de quarante ans plus tard. Essayer de rendre les hommes vertueux par calcul, sans tenir compte de l'au-delà, prêcher que la bienfaisance se confond avec l'intérêt bien entendu, c'est souscrire d'avance à la formule benthamiste (2).

1. « ... poor Jones, whom we have left long enough to do penance for his past offences, which, as is the nature of vice, brought sufficient punishment on him themselves » (XI, 9).

2. Certains raisonnements sont déjà, presque textuellement, du Bentham : « To save several families from misery rather than hang up an extraordinary picture in our houses, is being in some degree epicures: for what could the greatest epicure wish rather than to eat with many mouths instead of one? which I think may be predicated of any one who knows that the bread of many is owing to his own largesses » (II, 5).

La plus grosse différence — en dehors de nombreux détails — vient peut-être de ce que le pur sentiment tient beaucoup plus de place ici. On n'en avait pas encore abusé à satiété, à l'époque où Fielding écrivait *Tom Jones*.

C'est une morale altruiste. Le moment difficile en sera celui où nous passerons des actions qui intéressent autrui à celles qui n'intéressent que nous-mêmes : de la notion de bienfaisance à celle de perfection. La première naissait du sentiment de l'existence des autres hommes. La seconde naîtra du sentiment de la nature. Les personnages de *Tom Jones* sont presque tous des campagnards : dans tout le roman circule l'air pur des prairies du Somerset. Au contraire les louches aventures, celle de Lady Bellaston, celle de Lord Fellamar qui veut enlever Sophia et fait vilainement arrêter Jones, sont des aventures de la ville, considérée comme corruptrice. La campagne est l'asile des vertus attendrissantes, et l'on n'en peut parler sans évoquer l'âge d'or (1). Déjà elle apparaît comme le refuge de ceux que la vie a blessés et qui viennent y guérir leur misanthropie : le Mr Wilson de *Joseph Andrews* a pour successeur ici un certain « Homme de la Montagne », qui nous conte longuement son histoire ; après les agitations d'une existence citadine, il mène à la campagne une vie édifiante et idyllique. C'est que parmi les hommes qui vivent au sein de la nature, vous retrouvez les sentiments dans leur pureté native, « the plain simple workings of honest nature » ; une telle formule enferme en elle-même toute une doctrine morale (2).

1. Le chapitre 8 du livre XIV contient une peinture de vie idyllique à la campagne. Il y en a beaucoup d'autres dans *Tom Jones*.

2. On pourrait évidemment faire de nombreux rapprochements entre ces idées et les morales antiques, épicurienne, stoïcienne, et surtout la synthèse qu'en avaient faite les cyniques — Fielding était nourri de Lucien —

Mais ceci ne saurait nous suffire. L'inspiration de la « nature » peut parfois être mauvaise, ou du moins notre tempérament peut nous conduire au mal. Et justement Fielding s'est plu, en bon romancier comique, à nous montrer les défaillances de ses héros. Un jour Jones, ayant bien mangé et suffisamment bu, s'étend auprès d'un ruisseau, et rêve à sa bien-aimée Sophia : « Oh ! dit-il, « mon cœur est si follement épris d'elle, que les beautés « les plus brillantes n'auraient pas de charmes pour moi ; « et leurs embrassements me trouveraient aussi froid qu'un « ermite ; Sophia, Sophia ! quel charme il y a dans ce « nom ; je veux le graver sur tous les arbres... » Sur quoi il se lève, a le malheur de rencontrer non point Sophia, mais l'indigne Molly... « l'occasion, l'herbe tendre, quelque diable aussi... » le pauvre Jones, décidément, réclame bien souvent notre indulgence ! Son histoire n'est qu'une longue suite de faiblesses. Pourrons-nous prendre pour seule maîtresse de morale cette nature, qui dresse sous nos pas tant de pièges et de traquenards ? Comment concilier ses différents commandements ?

La vérité, c'est que pour Fielding les actions n'ont point une valeur absolue, mathématiquement déterminée (1) ;

Les formules de Rabelais s'en rapprochent également. Cf. ce qu'il dit des Thélémites « ... gens libres, bien nés, bien instruits, conversans en compagnies honnestes, ont par nature un instinct et aiguillon qui tousjours les pousse à faits vertueux, et retire de vice : lequel ils nommaient honneur » (*Gargantua*, ch. 57). Cf. le mot de Fielding cité plus haut, sur l'honneur et la bonté.

1. Il n'accorde qu'une importance médiocre aux devoirs *exigibles* ; les autres, ceux qu'en morale on appelle les devoirs « de charité », sont pour lui les devoirs essentiels :

« I have told my reader... that Mr Allworthy inherited a large fortune ; that he had a good heart, and no family. Hence doubtless, it will be concluded by many, that he lived like an honest man, owed no one a shilling, took nothing but what was his own, kept a good house, enter-

pour juger chaque acte il faut peser non seulement ses conséquences, mais l'intention de celui qui l'a commis. Déjà nous avons vu Sophia juger Tom Jones suivant ce criterium. Black George, le braconnier, après être venu au secours de Jones dans son infortune, n'a pu résister à la tentation de lui voler un billet de 500 livres. Tom, ne considérant que l'énormité de la tentation pour ce gueux, est tout prêt à lui pardonner. Mais Allworthy l'en empêche : « Cette pitié mal placée frise l'injustice, et peut être fort nuisible à la société, car elle encourage le vice. J'aurais pu donner à ce garçon sa malhonnêteté, je ne lui pardonne pas son ingratitude. » Il conçoit qu'on tienne le plus grand compte des circonstances atténuantes, et il a souvent demandé, lorsqu'il était juré, la grâce d'un brigand, « mais, poursuit-il, lorsque la malhonnêteté s'accompagne de fautes plus graves, telles que la cruauté, l'assassinat ou l'ingratitude, la pitié et le pardon deviennent condamnables » (XVIII, 11). Ainsi l'ingratitude est mise au même rang que l'assassinat, parmi les crimes impardonnables !

On trouve ici l'une des idées centrales de ce livre : la valeur morale d'une action dépend essentiellement de l'état d'âme de celui qui l'a commise. La morale de Fielding est caractérisée par le primat du sentiment : d'une part le bonheur n'est point dans la prospérité extérieure, mais dans le contentement intime ; de même la perfection ne consiste point en l'accomplissement d'actes répu-

tained his neighbours with a hearty welcome at his table, and was charitable to the poor, i.e. to those who had rather beg than work, by giving them the offals from it; that he died immensely rich, and built an hospital.

« And true it is, that he did many of these things; but, had he done nothing more, I should have left him to have recorded his own merit on some fair free-stone over the door of that hospital. » (I, 3,).

tés vertueux, mais en la conscience d'une bonne intention. Tous les actes de Blifil sont extérieurement vertueux, mais Blifil est un coquin ; toutes les actions de Tom Jones ont une apparence de vice, mais Tom Jones est un excellent garçon : « Tommy Jones was an inoffensive lad amidst all his roguery. »

Tel est le premier aspect, et, peut-on dire, l'aspect le plus fréquent de la morale fieldingesque, celui qui prête le mieux aux grands épanchements. Ce n'est pas encore le motif romantique de la sincérité rédemptrice, de la passion qui purifie : c'en est l'amorce. Je ne crois pas qu'on puisse la rencontrer souvent dans la littérature anglaise avant Fielding (sauf peut-être, mais sans méthode, chez un Steele). En tous cas on ne la rencontre pas avant lui dans le roman. Richardson est sentimental, beaucoup plus que Fielding, mais en même temps il est rigidement chrétien, et l'on ne trouvera pas chez lui cette justification du sentimentalisme considéré comme valeur morale, d'où sortira peu à peu la sensiblerie, la « douceur de pleurer » (les personnages de *Tom Jones* ne s'en privent guère) (1) et l'éloge romantique du sentiment.

Il ne faut pas croire cependant que Fielding en reste là. A côté de cet aspect émotionnel, sa morale en présente un autre, un aspect rationnel, on oserait presque dire rationaliste. Il parle en effet volontiers d'une « loi naturelle », d'une « justice naturelle » ; termes qui nous montrent que lui aussi, comme la plupart des gens de son siècle, a considéré « la nature » comme synonyme, ou à peu près, de « la raison ». L'ironie destructrice de *Jona-*

1. Voici au contraire, quelle périphrase emploiera le Col. Morden, de *Clarissa Harlowe*, pour avouer qu'il a pleuré : « Nor am I ashamed to own that I could not help giving way to a repeated fit of humanity » (V, lettre 125).

Ihan Wild n'était pas sans nous inquiéter ; nous nous demandions au nom de quel idéal moral Fielding osait ainsi démolir les formules acceptées : cet idéal, je crois que ce serait le pur point de vue de l'intelligence, qui s'élève assez au-dessus des choses pour les voir dans leur ensemble, assez au-dessus des hommes pour les voir tous également petits. Il exprime un mépris raisonné pour les théories excessives, qui condamnent ou absolvent sans nuances. Quelquefois, il ne nous donnera pas de solution, nous présentera sans conclure deux opinions opposées sur la charité. Et il terminera sur un sourire, car il sait que nous connaissons là-dessus son opinion personnelle, également éloignée des extrêmes (1). Une longue discussion mettra aux prises l'optimisme de Tom Jones et le pessimisme d'un misanthrope solitaire. Elle n'aura point de conclusion explicite. On nous montrera la duplicité méchante d'un quaker (VII, 10), on nous expliquera pourquoi le vague mysticisme des méthodistes est «*pernicieux* » (VIII, 8) ; et le plus joli raisonnement nous démontrera une fois de plus qu'aucune théorie ne saurait nous dispenser de faire le bien (II, 5).

Tel est le double aspect de la morale de Fielding. Son sentimentalisme ne s'élance jamais sans guide : toujours l'intelligence le retient et le soutient. Et lors même qu'il s'attaque à la morale de son temps, ses coups sont dirigés avec méthode, dans le sens de la logique.

C'est sans doute à cause de son caractère intellectuel

1. Cf. XIII, 8, fin. — Ailleurs il proclame par la bouche d'Allworthy que la charité «*is an indispensable duty, enjoined both by the Christian law, and by the law of nature itself* », et ajoute un peu plus loin cette phrase très caractéristique, qui nous montre de quels excès il se tient également éloigné : «*Nothing less than a persuasion of universal depravity can lock up the charity of a good man ; and this persuasion must lead him, I think, either into atheism, or enthusiasm* » (II, 5).

que cette morale essentiellement pratique n'est pas une morale de prudence mondaine. Tout au plus y pourrait-on trouver un trait de ce genre : plus d'une fois Fielding conseille à son lecteur de soigner sa réputation. Il ne suffit pas d'être un homme de bien, dit-il explicitement, encore devons-nous songer au jugement que portera le monde sur nos actions (1). Reconnaissons dans ce conseil un peu terre à terre l'expérience d'un homme trop insoucieux de la calomnie, et que ses ennemis ont sali à plaisir.

C'est parce qu'il se place au point de vue de l'intelligence qu'il voit toute l'humanité du même regard, hommes ou femmes, riches ou pauvres (2). Non point qu'il tombe dans l'excès démagogique, et ne croie voir de vertus qu'en bas. La sottise et la méchanceté lui apparaissent vulgaires, où qu'il les découvre, et il donne de « the mob » une définition qui eût réjoui Flaubert, grand ennemi du bourgeois en quelque classe sociale qu'il se révèle (3).

1. « Prudence and circumspection are necessary even to the best of men... It is not enough that your designs, nay that your actions, are intrinsically good ; you must take care they shall appear so, etc... » (III, 7). — De même Balzac écrira dans son *Médecin de campagne* (ch. II) : « Il ne suffit pas en effet d'être honnête homme, il faut le paraître. La société ne vit pas seulement d'idées morales ; pour subsister, elle a besoin d'actions en harmonie avec ces idées. »

2. Il proteste (IV, 11) parce qu'ils ne sont pas traités de la même manière en prison. Molly est conduite « to that house where the inferior sort of people may learn one good lesson, viz. respect and deference to their superiors ; since it must show them the wide distinction Fortune intends between those persons who are to be corrected for their faults, and those who are not ».

3. « Whenever this word occurs in our writings, it intends persons without virtue or sense, in all stations ; and many of the highest rank are often meant by it » (I, 9). — « ... A liberality of spirit : which last quality I myself have scarce ever seen in men of low birth and education » (IX, 1).

Je n'insisterai pas longuement sur le libéralisme de Fielding. Il plaide vigoureusement pour un certain nombre de réformes ; et, comme il est naturel pour ce juriste, il applique surtout son attention à la réforme des lois. Sur le gibier (1), sur les bâtards (2), la législation est sotte et cruelle ; les prisons ne font que corrompre les malheureux qu'on a tort d'y jeter pour une première offense (3). La loi est trop dure, les droits de l'accusé ne sont que rarement respectés par le tribunal (4). Les juges de paix sont trop souvent ignorants : on devrait toujours leur adjoindre un greffier au courant de la jurisprudence, pour les empêcher de condamner ou d'absoudre au hasard.

Je pourrais allonger la liste de ces réformes pratiques. Qu'il s'applique à la morale personnelle ou à la morale sociale, l'effort de Fielding porte en effet le même caractère : c'est toujours un effort contre l'hypocrisie et l'égoïsme vers la vérité et l'équité, et ces deux qualités sont bien en somme des exigences intellectuelles. Mais si nous voulons pousser un peu plus loin notre analyse, ne finirons-nous pas par trouver que la morale d'un Fielding ne pouvait guère être différente ? Un art comique doit de toute nécessité s'appuyer sur la morale la plus universelle, celle qui fait appel à la raison « naturelle », au sens commun ; car il fait juger le ridicule d'un homme par tous les autres hommes. Et c'est sans doute pourquoi

1. Cf. III, 2.

2. « ... a base-born infant, to which all charity is condemned by law as irreligious... » (I, 5).

3. « ... Many women have become abandoned... by being unable to retrieve the first slip. » (I, 9).

4. Cf. VIII, 12, pour une très belle description de jugement, où tout le monde se met contre l'accusé. Ou encore la plaisanterie «... justiceship (for it was indeed a syllable more than justice) » (VII, 9).

les grands maîtres du rire universel, un Aristophane, un Cervantès, un Rabelais, un Molière, ont été en morale des « naturalistes ». Fielding fonde sa théorie morale sur le pur sentiment. Mais ce sentiment est le sentiment de la « nature », le sens de la « raison naturelle », bref le sens commun, qui est, comme on l'a dit, « la chose du monde la mieux partagée ».

La morale et l'art fieldinguesques coïncident encore d'une autre manière. Par sa souplesse même, par son indulgence, cette morale modérée qui ne connaît pas de héros (1), ennemie des excès surnaturels de vertu (ou de vice), est une morale de pécheurs, ou plutôt — car toute morale, en un sens, est une morale de pécheurs — celle-ci est une morale de pécheurs véniels. Elle comporte en effet une immense échelle de fautes plus ou moins pardonnables, et toutes celles de Tom Jones seront de cette espèce. Sachant que c'est au fond un très brave garçon et qui ne veut de mal à personne, nous pourrions rire largement de ses erreurs, trembler de ses imprudences, nous réjouir de ses escapades (et la morale de Fielding lui en permettra beaucoup). De là vient la richesse merveilleuse et toujours renaissante de cette œuvre.

Enfin, en permettant de classer nettement suivant leurs dispositions intimes (que nous démasque l'auteur), les personnages en bons et méchants, cette morale ajoute encore à ceux qui précèdent un précieux élément de réussite artistique. D'elle-même, elle viendra se placer dans le plan général de l'œuvre. Les personnages sympathiques pouvant le rester, sans être condamnés à une ennuyeuse perfection, leurs fautes ou leurs imprudences

1, Voici comment il parle des « philosophes » : « For though such great beings think much better and more wisely, they always act exactly like other men (V, 5).

pourront contribuer à arrêter l'action ou à la suspendre. La construction y gagnera infiniment en souplesse ; nous n'aurons pas d'un côté le héros qui avance vers le dénouement, et de l'autre le traître qui l'empêche d'y parvenir, mais de multiples agents, par sottise, par maladresse, par malveillance, suspendront soudain l'action ; et le plus fréquent « agent d'arrêt » sera le héros lui-même. Quant au détail de l'observation journalière, on voit de quelle abondance une telle morale peut être la source, combien elle rend délicate l'appréciation des valeurs, et enrichit l'agame des nuances morales et psychologiques. Elle ouvre à l'artiste une veine inépuisable de ridicules. Avec un tel instrument en son pouvoir, le romancier comique peut faire sonner le rire en mille accords différents.

III

Si j'ai cru devoir insister ici sur la morale de Fielding, c'est parce qu'elle s'épanouit dans *Tom Jones* avec une sûreté de développement, une méthode qu'on ne trouve dans aucune de ses autres œuvres. Tout ici est au point. Ce qui fait la grandeur de ce roman, lui donne son caractère classique, c'est bien en définitive le rapport parfait à l'ensemble de tous les éléments psychologiques, moraux et artistiques. Essayons de voir comment est obtenu ce rapport, de distinguer quelque chose des mystérieux agencements qui le rendent possible.

Le premier de tous, c'est le plan le plus serré et le plus clair. Alors que De Foe ou Richardson veulent nous donner — et nous donnent — l'impression d'une histoire qui se raconte elle-même, sans aucune interposition de

l'auteur entre les faits et nous, Fielding n'abandonne pas un instant les fils qui font mouvoir ses personnages. C'est un homme qui nous dit une histoire, et qui ne se laisse pas oublier, et qui s'arrête parfois de conter pour nous faire connaître ses impressions et ses commentaires. Il a la parole et prétend en user, en abuser même s'il lui plait pour faire des digressions (1). Pourtant cette intervention constante de l'auteur, qui allait devenir après Fielding l'une des traditions du roman anglais, n'envahit pas encore le récit : Fielding, la plupart du temps, la parque prudemment dans un chapitre spécial, qui sert de préface à chaque livre. Ces chapitres ont été diversement appréciés. George Eliot adorait ces parties du roman « où l'auteur amène son fauteuil sur le devant de la scène pour causer avec nous ». Certaines de ces « préfaces » contiennent des idées littéraires fort intéressantes. En fait, on pourrait dire que les intentions morales et artistiques de l'ouvrage y sont méthodiquement précisées. Le gros inconvénient, c'est que l'auteur n'a pas toujours quelque chose à dire : ainsi les chapitres préliminaires des quatre derniers livres sont assez vides. Au reste ce n'est qu'un trait passager du roman fieldingesque, qui affirme l'importance de *Tom Jones* comme profession de foi de son auteur. *Amelia* n'aura pas de chapitres préfaces.

Fielding mène donc lui-même son histoire. Coleridge

1. « Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee, that I intend to digress, through this whole history, as often as I see occasion : of which I am myself a better judge than any pitiful critic whatever. » (I, 2). La digression était alors de règle. Congreve, dans son *Incognita*, s'en justifie de manière assez impertinente ; il avertit son lecteur que « when I digress, I am at that time writing to please myself ; when I continue the thread of the story, I write to please him ». Cf. Swift, *A Tale of a Tub*, section XI, pour une justification amusante des digressions.

a rapproché l'intrigue de *Tom Jones* de celle d'*Œdipe-Roi*. Il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison (1) qui ne serait pas juste dans la lettre, puisque le secret de la naissance de Jones n'est pas dévoilé progressivement. Mais il est certain que le roman anglais est conduit aussi sûrement que le drame grec. Quiconque connaissant *Tom Jones* le relira avec cette arrière-pensée, ne pourra manquer d'être émerveillé par la clarté de l'architecture (2).

1. « Upon my word, I think the *Œdipus Tyrannus*, *The Alchemist*, and *Tom Jones* the three most perfect plots ever planned » (Table-Talk, July 5, 1834).

2. *Tom Jones* ne se raconte pas. Mais voici la suite des livres ; on verra quel ordre impeccable en règle la succession :

- I. — Jones est trouvé. Bridget Allworthy épouse le capitaine Blifil.
- II. — Première attaque contre Tom. Partridge, soupçonné d'être son père, refuse d'avouer et est puni. Le capitaine Blifil meurt.
- III. — Rencontres du jeune Blifil et du jeune Jones, que l'on compare.
- IV. — Sophia Western. Elle s'éprend de Jones.
- V. — Première épreuve de la passion Sophia-Jones (Molly Seagrim). Elle y résiste.
- VI. — Sophia refuse Blifil. Tom Jones est chassé.
- VII. — Sophia menacée s'enfuit. Une aventure arrivée à Tom les empêche de se rencontrer.
- VIII. — Tom rencontre Partridge (autre obstacle à sa réunion avec Sophia). L'action s'arrête un peu, pendant que l'Homme de la Montagne dit son histoire.
- IX et X. — A l'auberge d'Upton, tous les personnages de l'histoire se trouvent ensemble sans le savoir. Batailles.
- XI. — Sophia va droit à Londres.
- XII. — Tom aussi.
- XIII. — Ils se rencontrent... chez Lady Bellaston. Tous deux mentent.
- XIV. — Nombreuses aventures. Arrivée de Western.
- XV. — Tom se sépare de Lady Bellaston. Mr Allworthy arrive à Londres.
- XVI. — Tom blesse un adversaire en duel, est arrêté et reçoit une lettre de rupture de Sophia.
- XVII. — Nightingale, Mrs Miller, Mrs Waters, tous obligés de Jones, travaillent pour lui.
- XVIII. — Dénouement. Tous les secrets sont révélés. Tom épouse Sophia.

Il ne saurait s'agir de démonter pièce par pièce cette immense construction. Notons-y seulement les morceaux les plus caractéristiques.

Ce sera d'abord l'exposition, cinquante pages qu'il faudrait examiner à loisir, et qui nous présentent successivement les personnages du roman. Point de confusion : on nous montre d'abord Mr Allworthy, puis sa servante Mrs Wilkins qui trouve l'enfant, puis sa sœur Bridget, puis la jeune Jenny Jones, que tout le monde prendra bientôt pour la mère de Tom (I, 1-9). Puis, la scène vidée, un autre groupe y paraît, qui gravite autour du Capitaine Blifil, les seuls personnages communs aux deux groupes étant Allworthy et sa sœur Bridget. Au second livre le groupe Jones se rencontre avec le groupe Blifil ; il en résulte une première attaque contre Tom Jones, qui vide de nouveau la scène de plusieurs personnages. Jenny Jones et Partridge, les parents présumés de Tom, vont poursuivre ailleurs leur destin ; le capitaine Blifil meurt, on l'enterre — et nous voici prêts pour le III^e livre, qui laissera seuls en présence le jeune Blifil et le jeune Jones, nous apprendra l'opinion en laquelle les tient leur entourage, et particulièrement leurs pédagogues Square et Thwackum. Et le roman se poursuit ainsi, d'une marche régulière ; si régulière même, que les livres IX et X, situés mathématiquement au centre de l'œuvre, marquent aussi le centre de l'action. Nous y pouvons saisir sur le vif l'habileté technique de Fielding. Tom Jones et son serviteur Partridge arrivent à l'auberge d'Upton, escortant une certaine Mrs Waters que Tom vient d'arracher à un brigand. Or les chapitres précédents auront aiguillé de telle manière tous les personnages des deux « poursuites » (Sophia derrière Jones et Western derrière Sophia) qu'ils y passeront tous la nuit, et quelques autres originaux

que nous ne connaissions pas encore viendront les rejoindre. Et c'est alors, dans la nuit, une série, une cascade de quiproquos et de désappointements cocasses, à rendre jaloux le plus ingénieux des vaudevillistes. Notez cependant que les « agents » seront toujours naturels : si Jones succombe aux regards encourageants de Mrs Waters, et perd ainsi la belle Sophia, c'est que Jones, nous le savons depuis longtemps, est très faible contre les tentations de ce genre. Si toute l'auberge est bien vite au courant de son succès, et peut en instruire un peu plus tard la malheureuse Sophia, c'est que Partridge est un bavard incorrigible, et qu'il a cru bon de faire l'homme renseigné à la cuisine. Et comment crier à l'invraisemblance de ces rencontres ? Tout d'abord, il n'est pas étonnant que des gens qui courent l'un après l'autre finissent par se trouver. Encore la chose était-elle moins étonnante au XVIII^e siècle que de nos jours. Les critiques qui se sont scandalisés de ces coïncidences — fréquentes dans les romans du temps — n'ont pas réfléchi que *Tom Jones* se déroule dans une région limitée, que les communications en ce temps-là n'étaient pas si rapides qu'aujourd'hui ; les routes étaient peu nombreuses ; les voyageurs y étant moins fréquents, on les remarquait et l'on pouvait assez aisément les suivre, de relai en relai, d'auberge en auberge ; et si chacun de nous, même avec les complications de la vie moderne, peut retrouver dans sa mémoire des coïncidences nombreuses, les hommes du XVIII^e siècle en devaient avoir plus encore, et qui les étonnaient moins.

A vrai dire, Fielding, dans la scène d'Upton, semble les avoir entassées à plaisir. On a là, plus que partout ailleurs, l'impression qu'il s'en amuse lui-même et crée peu à peu des incidents, tout en écrivant. C'est ainsi qu'après une bataille quasi-homérique, qui vient de mettre

aux prises tous les personnages, arrivent à l'auberge une jeune dame et sa suivante : « Il leur fallut traverser le « champ de bataille, mais elles le firent aussi vite que « possible, se cachant la figure dans leur mouchoir, comme « pour éviter d'être reconnues. La précaution était à vrai « dire inutile... », car Jones et Partridge étaient tous deux fort occupés, et ne songeaient pas à les regarder. Pourquoi avoir évité avec tant de souci qu'ils ne se vissent, si vraiment — comme on prend soin de nous en avertir plus tard, — les deux dames sont inconnues de Jones et de Partridge ? Je ne vois qu'une manière de l'expliquer : en écrivant cette page, Fielding avait peut-être l'intention que ces deux dames fussent Sophia et sa suivante Mrs Honour. C'est seulement en continuant d'écrire qu'il s'avise d'une nouvelle complication : la dame devient Mrs Fitzpatrick, poursuivie elle aussi par un mari grotesque ; et celui-ci croyant surprendre sa femme, surprendra Jones et Mrs Waters ! Fielding n'a pas résisté au plaisir d'ajouter un incident joyeux à une liste déjà longue. Et les quiproquos ricochent ainsi sur les malentendus, en un tohu-bohu carnavalesque.

Ne croyez point cependant que tous ces incidents soient là pour le seul ornement. Ils introduisent de nouveaux personnages, mais ces personnages — Mrs Fitzpatrick, son mari, sa suivante elle-même — sont tout de suite saisis dans le mouvement de l'action (1). Ces scènes truculentes d'Upton, les plus folles, sont aussi parmi les plus

1. « We warn thee not too hastily to condemn any of the incidents, in this our history, as impertinent and foreign to our main design, because thou dost not immediately conceive in what manner such an incident may conduce to that design. This work may, indeed, be considered as a great creation of our own; and for a little reptile of a critic to presume to find fault with any of its parts, without knowing the manner in which the whole is connected, and before he comes to the final catastrophe, is a

importantes du roman. Elles en sont le point culminant, après quoi l'action redescend vers son dénouement. Ironie suprême, les deux amoureux se rencontrent là pour la première fois depuis qu'ils se sont séparés en se jurant fidélité, et ils ne se voient pas ! Sophia, dépitée de savoir Jones indigne, s'enfuit par la route de Londres. La seconde moitié du roman la verra poursuivie à son tour. D'une oscillation brusque, l'intrigue change de front, et marche vers sa fin logique (1).

Ce coup d'œil sagace de l'homme de théâtre, qui toujours a conscience du mouvement général, il est rare qu'on ne le sente pas chez Fielding. Nous avons vu déjà combien il est toujours soucieux d'expliquer, de montrer pourquoi tel personnage est en scène, et ce qu'il y vient faire, pourquoi Allworthy ne peut qu'ajouter foi aux mauvais rapports qu'on lui fait sur Tom Jones, pourquoi le philosophe Square se laisse surprendre avec son amie Molly, pourquoi le jeune Blifil, qui sait le secret de la naissance de Tom, ne le révèle à personne, pourquoi un mendiant, qui trouve le portefeuille de Sophia, le va justement confier à Tom Jones. Le souci des vraisemblances est omniprésent ; soigneusement on nous lisse le chemin, afin qu'aucune aspérité ne nous y fasse trébucher. Notez que ceci ne nous dispense point des surprises ; l'essentiel n'est pas que nous ne soyons point étonnés par les actions des personnages (et au contraire, il est comique que leurs actions soient souvent inattendues) ; mais si elles nous étonnent d'abord, il faut qu'à la réflexion nous les sentions

most presumptuous absurdity. » Cet avis se trouve justement au chapitre I du livre X, au milieu même des scènes d'Upton.

1. On pourrait, en les envisageant d'un autre point de vue, diviser les dix-huit livres en trois parties égales : six chapitres de vie à la campagne, six d'aventures sur les routes, et six de vie à Londres.

légitimes, et dans la logique du rôle : tout l'incident Bellaston, qui a scandalisé tant de lecteurs de *Tom Jones*, s'expliquerait ainsi (1).

« Quandoque bonus dormitat Homerus... » Tom Jones, un beau jour, trouve sur sa route l'habitation d'un misanthrope solitaire qu'on appelle l'Homme de la Montagne. Et ce solitaire lui raconte longuement sa vie. Que cette histoire soit ennuyeuse, personne ne le conteste : c'est presque la reproduction de la biographie de Mr Wilson que nous donnait *Joseph Andrews* ; et ces contes moraux sont moins supportables encore à la seconde audition qu'à la première. Nous ne nous attarderons point à condamner ou justifier ce hors-d'œuvre, survivance d'une manie déjà ancienne : *Don Quichotte* ou *Gil Blas* en donnent le regrettable exemple, et Fielding n'est point le dernier qui en ait fait usage (2). L'Homme de la Montagne

1. J'imagine que Fielding aurait répondu : « Oui, c'est vrai, ce qui se passe entre Tom et Lady Bellaston n'est pas très honorable, mais qu'y puis-je ? C'est dans le texte... » Mr Galsworthy a fort bien exprimé la qualité littéraire de *l'inattendu* dans une action dramatique, et de quelle sorte doit être cet inattendu : « True dramatic action is what characters do, at once contrary, as it were, to expectation, and yet because they have already done other things. No dramatist should let his audience know what is coming ; but neither should he suffer his characters to act without making his audience feel that those actions are in harmony with temperament, and arise from previous known actions, together with the temperaments and previous known actions of the other characters in the play. The dramatist who hangs his characters to his plot, instead of hanging his plot to his characters, is guilty of cardinal sin. »

2. Dickens, à propos de l'histoire de Miss Wade, introduite par lui dans *Little Dorrit* (ch. XXI de la 11^e partie), a comparé ses intentions à celles de Fielding, et voici comment il juge l'épisode du *Man of the Hill*. « I have no doubt that a great part of Fielding's reason for the introduced story... was, that it is sometimes really impossible to present, in a full book, the idea it contains... without supposing the reader to be possessed of almost as much romantic allowance as would put him on a level with the writer » (Life of Ch. Dickens, by John Forster, p. 688). Ainsi

fait tache dans *Tom Jones*, parce qu'il est peut-être le seul personnage un peu important qui n'y joue point un rôle actif.

Ceux qui, au premier regard, peuvent paraître inutilement comiques sont souvent les plus indispensables à l'action. Partridge, sorte de Sancho Pança anglais, n'est pas le pur confident de Tom : Sophia, partie de chez son père, retrouverait bientôt son amoureux, et le roman serait fini, si Tom ne rencontrait à ce moment Partridge, Partridge le barbier, maître d'école et chirurgien à la fois niais et matois, poltron et brave homme, vaniteux de quatre mots de latin, dont il n'est même pas trop sûr. Sa sottise a de bonnes intentions qui désarment : dix fois ses bavardages mettront son maître à deux doigts de la ruine, et toujours Jones lui pardonnera, parce qu'on ne saurait en vouloir à un brave homme comme Partridge. Mais — et c'est là ce qui importe — jamais les sottises de Partridge ne sauraient être prêtées à un autre. Chacun des personnages est spécifique, chacun a son rôle, depuis la tante Western dont la manie politique vient à point empêcher le Squire de tyranniser Sophia et permet à la jeune fille de s'échapper, jusqu'à Mrs Honour, servante de comédie, ressource précieuse, par ses défauts mêmes, pour les amoureux séparés.

Tout cela est presque trop bien fait. Un lecteur critique peut avoir parfois l'impression que les choses sont trop soigneusement arrangées : Tom Jones, lorsque approche la fin du roman, rend service à plusieurs personnes : Mrs Waters son amie, un brigand, Mrs Miller sa logeuse, le jeune Nightingale ; aucun de ces bienfaits ne sera

l'histoire du *Man of the Hill* serait un coup d'œil jeté sur la destinée réservée à un Tom Jones, et comme une condensation des leçons morales à tirer du roman.

perdu, et tous ces personnages viendront ensuite concourir à le tirer d'affaires. L'œuvre est un immense organisme vivant, où les acteurs sont comme des organes dont chacun joue son rôle, à sa place, fait sa fonction utile à la bonne marche de l'ensemble. Aucun romancier n'avait construit aussi rigoureusement avant lui (1).

Mais rigueur ne veut point dire rigidité. Seul le démontage attentif du roman en ses pièces essentielles peut donner l'impression de mécanisme que je viens de noter. Rien en réalité n'est plus différent que *Tom Jones* d'une œuvre écrite par théorie. « Ce n'est pas un système, nous dit l'auteur, c'est une histoire. » Il faudrait presque traduire « c'est de l'histoire », car Fielding ne dit pas « a story », mais « a history ».

Pour rester fidèle à son principe, qui est d'accrocher l'intrigue aux caractères, et pour y rester fidèle sans monotonie, il faudra à Fielding une série extraordinairement riche de caractères. Un roman comme *Tom Jones* en fait une énorme consommation. Où les trouver ? Certes point dans la société, où l'idéal est l'uniformité des manières : et c'est le grand écueil auquel se heurte le théâtre, lorsqu'il se borne à la peinture des ridicules mondains ; « Vanbrugh et Congreve ont peint d'après nature ; mais « ceux qui peignent d'après eux représentent aussi mal les « gens de notre époque que le ferait Hogarth, s'il peignait

1. Mr W.-L. Cross, qui a examiné soigneusement le plan et l'horaire de *Tom Jones*, allant jusqu'à se reporter aux almanachs de l'année 1745, conclut que « Fielding, in his aim to give an air of perfect reality to *Tom Jones*, actually consulted an almanac for his sun and moon ; that he constructed the dramatic action throughout on a time-scheme as carefully prepared as if he were writing a play » (*The History of Henry Fielding*, II, 190). Pour quelques erreurs de Fielding, voir le *Gentleman's Magazine* de mai 1791, et *Notes and Queries*, May 30th, 1863. Ces erreurs, et plusieurs autres, sont relevées et discutées par Mr Cross.

un bal ou une redoute dans les costumes de Titien et de Van Dyck. » Et comment observer, où observer l'aristocratie, si l'on n'est pas soi-même un aristocrate ?

Non, cette mine inépuisable de caractères comiques, elle se trouve à portée de la main dans la vie populaire, « low life ». « La plus grande diversité de caractères comiques se trouve dans les professions diverses des classes populaires (1). » Ce sont ces gens de peu, si ingénument livrés à leurs passions naturelles, qu'il se plaira surtout à peindre. Et il les prendra un peu partout, au hasard des rencontres.

Par là, plus encore que par tout autre trait, *Tom Jones* réalise fortement et complètement la conception que s'est formée Fielding d'une « épopée comique en prose ».

N'allons point cependant parler à la légère d'une *épopée*. Je crois que si nous voulions définir le sens moderne de ce mot, nous n'emploierions plus la même méthode que les critiques classiques. Cherchant surtout à délimiter un genre, ils le définissaient par ses caractères extérieurs. Nous savons combien l'effet en fut lamentable, et combien de poètes ont échoué, lorsqu'ils ont voulu réaliser une épopée en partant de sa définition. Personne, après ces piteuses expériences, n'oserait aujourd'hui faire

1. « To let my reader into a secret, this knowledge of upper life, though very necessary for preventing mistakes, is no very great resource to a writer whose province is comedy, or that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class.

What Mr Pope says of woman is very applicable to most in this station, who are indeed so entirely made up of form and affectation, that they have no character at all, at least, none which appears. I will venture to say the highest life is much the dullest, and affords very little humour or entertainment. The various callings in lower spheres produce the great variety of humorous characters ; whereas here, except among the few who are engaged in the pursuit of ambition, and the fewer still who have a relish for pleasure, all is vanity and servile imitation » (XIV, I).

de l'épopée un genre à forme fixe. Plutôt que d'*épopées* nous voudrions parler d'œuvres épiques, d'œuvres dont la lecture produit en nous une impression *sui generis*, qu'aucune autre œuvre ne saurait nous donner. Et si nous essayons d'analyser d'un peu plus près cette impression, nous trouverons que le caractère commun à toutes les œuvres que nous appelons généralement épiques — et qui méritent le compliment — c'est d'avoir *pleinement* exprimé, à un certain moment, l'état d'âme d'une génération dans toute sa richesse, dans toute sa profondeur, dans toute l'obscurité peut-être de son rêve. Le théâtre n'y suffit pas, ses formes sont trop définies, trop étroites pour admettre l'épopée. Il est trop partiel : qui dit épopée dit expression totale d'un moment de la vie collective, fragment de la légende des siècles. Dès que l'épique apparaît chez un Eschyle, chez un Shakespeare, le théâtre en est aussitôt débordé et submergé. Et c'est en ce sens seulement qu'on a pu dire que l'impersonnalité est l'une des conditions de l'épopée ; la personnalité individuelle de l'auteur y est noyée dans une sorte de personnalité de masse ; c'est « la voix d'un peuple entier » qui parle par sa voix. Loin de disparaître, son *moi* est exalté. Dira-t-on qu'un Milton, un Dante, un Virgile soient absents de leurs poèmes ? Au contraire ils y restent incomparablement et à jamais présents, mais ils y sont plus qu'eux-mêmes, parce que leur individu s'est trouvé vivre un moment de la vie unanime. Et ce moment reste, grâce à eux, fixé à tout jamais dans l'histoire humaine.

Le roman étant le moins arrêté des genres — qui se chargera de le définir ? — est aussi celui qui, de tous, prend le plus facilement le caractère épique. Je ne crois pas que personne refuserait ce caractère à des œuvres comme *Gargantua* ou *Don Quichotte*. Là aussi la person-

nalité de l'auteur s'exalte en la personnalité large, immense de son époque. Par le rire, un Rabelais plonge soudain jusqu'aux sources souterraines, impérissables de la race, et c'est un peu de cette eau divine que nous buvons à la coupe joyeuse de Pantagruel.

En ce sens nous avons souvent, en lisant *Tom Jones*, la sensation de l'épique. C'est une peinture totale de l'Angleterre que nous y trouvons (1), et une peinture de l'Angleterre en un moment où, arrêtée entre son grand passé et son prodigieux avenir, elle a été elle-même avec lucidité. *Joseph Andrews* ne donnait pas encore, et *Amelia* ne donnera plus, cette impression d'une peinture totale. *Tom Jones* est l'Angleterre de ce temps. Rares ont été depuis, et rares sont encore les Anglais qui se l'avouent, ou l'avouent : *Tom Jones* fait encore scandale, moins à cause de quelques scènes un peu lestes que par sa peinture franche et fidèle de la vie triviale, sans idéal, « quotidienne », et satisfaite de l'être, qui fut la vie de longues générations britanniques. *Tom Jones* est un livre « commun », et qui s'en vante. Il est l'œuvre d'un homme qui, sans se préoccuper des conventions de distinction ou de respectabilité, a vu ses compatriotes tels qu'ils étaient, et a dit tout haut ce qu'il voyait. Il fait son *mea culpa*, leur *mea culpa*. On ne le lui pardonnera jamais, et la plupart de ses compatriotes lui feront toujours le reproche de vulgarité que lui fit Richardson et qui si souvent l'irrita, lorsqu'il ne le faisait pas rire (2).

1. « Oh, if we had but a *Tom Jones* of the times of Augustus ! » s'écriait souvent le Dr Arnold, de Rugby (cité dans un article de *Fraser's Magazine*, February 1858).

2. Au cours de sa controverse avec Bowles sur Pope, Byron essaie de définir ce qu'il faut entendre par la « vulgarité », cette vulgarité qu'il dénonce chez les poètes-cockneys de l'école de Hunt : « I do not mean that they are coarse, but 'shabby-genteel', as it is termed. A man may become coarse

En un autre sens du mot, les personnages de *Tom Jones* sont encore *épiques* par l'abondance énorme des aventures qui leur arrivent, et qu'ils dominent, et par la richesse de vie qui en résulte : richesse d'autant plus apparente que le rapport est admirablement maintenu entre les différents plans où se meuvent les figures. De même que dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée* les protagonistes ressortent grandioses sur un fond de figures anonymes ou presque, qu'ils sont « grands » par comparaison avec l'humanité moyenne, les innombrables soldats, serviteurs, conducteurs de chariots, « compagnons », de même les figures capitales d'un Tom Jones, d'un Western, d'une Sophia, grandissent par rapport à la foule de caractères moindres qui grouillent autour d'elles sur un plan inférieur.

Où trouve-t-il ce peuple ? Comme cet autre grand artiste à qui nous sommes toujours ramenés lorsque nous songeons à Fielding, il « prend son bien où il le trouve ». Il prend l'idée de Partridge à Cervantès, et les conversations de ce barbier et de Tom Jones rappellent souvent celles de Don Quichotte avec Sancho (1). L'*Amour Médecin* de Molière lui prête telle discussion entre des docteurs (2), l'*Avare* tel quiproquo où les deux interlocuteurs

and yet not vulgar, and the reverse. Burns is often coarse, but never vulgar. Chatterton is never vulgar, nor Wordsworth, nor the higher of the Lake School, though they treat of low-life in all its branches. It is in their *finery* that the new under-school are most vulgar, and they may be known by this at once, as what we called at Harrow' « a Sunday blood » might be easily distinguished from a gentleman, although his clothes might be the better cut, etc... — Vulgarity... does not depend upon low themes, or even low language, for Fielding revels in both — but is he ever *vulgar*? No. You see the man of education, the gentleman, and the scholar, sporting with his subject — its master, not its slave. Your vulgar writer is always most vulgar, the higher his subject... (*Loc. cit.*, p. 591).

1. VIII, 9.

2. II. 9.

se mettent d'accord en parlant d'une personne différente (1), ou tel charabia prétentieux de médecin bête (2). Ailleurs il s'inspire directement — en le disant — des peintures de son ami Hogarth (3). Il puisera ailleurs encore, dans Shakespeare, Le Sage, Marivaux, Scarron, dont les plaisants intitulés de chapitres l'ont séduit. Mais surtout il puisera dans sa propre observation de la réalité contemporaine. Pourquoi aller chercher les médecins de Molière, alors qu'il avait tous les ans sous les yeux ceux de Bath ? C'est à Bath encore qu'il aura rencontré ses joueurs, son Fitzpatrick, Irlandais gueux et coureur de dot (4). Et c'est bien dans un petit village anglais qu'est né le scandale du bâtard Jones, avec les commérages que l'adoption de l'enfant par Allworthy fait surgir dans la boutique du barbier ou celle de l'épicier ; c'est bien là qu'a été entendue telle ou telle conversation campagnarde :

« Jones lui demanda s'il était bien sur la route de
« Bristol.

« — D'où venez-vous donc ? dit l'homme.

« — Peu importe, répond Jones ; je te demande si nous
« sommes sur la route de Bristol.

« — La route de Bristol ? dit l'homme, en se grattant
« la tête. Ma foi, patron, vous n'avez guère de chance
« d'arriver ce soir à Bristol par ce chemin-là.

« — Eh bien je t'en prie, mon garçon, fait Jones, dis-
« moi donc le chemin.

« — Ma foi, patron, vous avez dû quitter la bonne route
« Dieu sait où, car celle-ci va à Gloucester.

1. VI, 5.

2. VII, 13.

3. I, 11 ; II, 3 ; III, 4 ; il s'agit ici de Thwackum : « The pedagogue did in countenance very nearly resemble that gentleman who, in the Harlot's Progress, is seen correcting the ladies in Bridewell. »

4. Cf. Barbeau. *Op. cit.*, p. 95, 96 et 97.

« — Bon, et alors, quelle est la route qui va à Bristol ?
« dit Jones.

« — Ma foi, vous tournez le dos à Bristol, répondit
« l'homme.

« — Alors, dit Jones, il nous faut revenir sur nos pas ?

« — Oui, c'est bien ça, dit l'homme.

« — Bon. Et quand nous serons revenus au haut de la
« côte, par où faudra-t-il aller ?

« — Ma foi, vous irez droit devant vous.

« — Mais je me rappelle qu'il y a deux routes, une à
« droite et l'autre à gauche.

« — Vous prendrez celle à main droite, puis c'est tout
« droit ; mais méfiez-vous bien de tourner à main droite
« d'abord, puis à main gauche, et puis à main droite : ça
« vous mènera à la maison du squire ; après ça marchez
« tout droit, et puis tournez à main gauche. »

« Un autre homme les rejoignit alors, et demanda où
« allaient ces messieurs ; et Jones le lui ayant dit, il com-
« mença par se gratter la tête, puis, appuyé sur une per-
« che qu'il tenait à la main, il se mit à lui débiter « qu'il
« ferait d'abord un mille à un mille et demi, ou à peu près
« ça, sur la route à main droite, après ça il faudrait tour-
« ner raide à gauche, et ça l'amènerait à la maison de Maî-
« tre Jim Bearnses. « Qui est-ce, Mr Jim Bearnses ? de-
« mande Jones. — Seigneur Dieu ! s'écrie l'homme, vous
« ne connaissez pas Maître Jim Bearnses ? D'où arrivez-
« vous donc ? » (VII, 10).

Ailleurs, nous connaissons l'école du village dont le
maître est Partridge, qui remplit en même temps les fonc-
tions de barbier et de sacristain : « Les écoliers étaient
« divisés en deux classes. Dans la première se trouvait un
« jeune monsieur, fils d'un squire du voisinage, qui, à 17 ans,
« venait de commencer la syntaxe ; dans l'autre était le fils

« cadet du même gentilhomme, qui apprenait à lire et à « écrire en compagnie de sept indigents de la paroisse. » Le pauvre Partridge « parmi d'autres trésors, possédait « une femme qu'il avait tirée de la cuisine pour sa fortune, qui se montait à vingt livres sterling » II, 3'.

Allworthy a un jardin, que l'on nous décrit. Et nous pouvons surprendre là la méthode de Fielding : comme tous les grands réalistes, il ne copie pas servilement la réalité, mais l'interprète en la filtrant de tout ce qui n'est pas essentiel. Le jardin d'Allworthy, qui a eu pour modèle évident Prior Park, le domaine d'Allen, n'est pas exactement conforme à ce modèle ; mais il est plus « vrai » que s'il l'avait copié minutieusement : car il est semblable au jardin des Harlowes, dont il reproduit les détails les plus caractéristiques, la cascade, la tour en ruines couverte de lierre, etc. Ce n'est pas « un » jardin, c'est « le » jardin du temps.

Fielding s'est amusé à jeter dans son immense roman tous ses amis, tantôt les appelant par leur nom, tantôt dissimulant leur personnalité sous un voile si mince que personne ne s'y trompait ; il y met ses proches, il y met sa femme, il s'y met lui-même (1). *Clarissa* ne nous présentait presque aucune peinture « réelle » du milieu anglais de son temps : point de juges, point d'auberges ni de diligences ni de postillons, point d'avocats, de bou-

1. Sont nommés Pitt, Lyttelton, Warburton, Garrick, Hogarth, Haendel, etc. Certains aubergistes sont authentiques et plusieurs des auberges mentionnées étaient bien connues, telles que le « Golden Lion » à Salisbury (VI, 9), ou « The Kit-Cat » (IV, 2) à Barnes. Le médecin qui soigne l'Homme de la Montagne, et « dont le nom commence par R » était le célèbre Dr Ranby, qui envoya Fielding à Bath. Et Fielding fit même une niche dans *Tom Jones* pour y placer une de ses amies, Mrs Hussey « a celebrated mantua-maker in the Strand » (X, 4). Cf. *Notes and Queries*, May 1864, et Sep. 1883).

tiquiers ou de paysans : rien, ou presque rien, que l'analyse subtile d'états d'âmes compliqués — pas plus de peinture du milieu extérieur que dans Racine. Fielding, au contraire, nous peint un milieu. C'est toute la société anglaise du XVIII^e siècle, organisée autour des Squires, par eux et pour eux, que nous voyons se mouvoir dans *Tom Jones*, avec ses heurts, ses batailles, une grosse gaité, une lourde et communicative joie de vivre.

Car cette épopée fieldingesque est avant tout comique. Nous avons vu surtout jusqu'ici combien elle l'est au plus haut sens du mot, au sens où l'entendra un Meredith : contemplation intellectuelle de la réalité par un homme qui toujours garde son quant à soi. Essayons de pousser un peu plus loin notre analyse.

Le comique de Fielding, dans *Tom Jones*, atteint son parfait équilibre. Son caractère le plus certain est la santé. Plus que celle de Molière, sa gaité laisse une impression de satisfaction complète et de bien-être. Le secret en est peut-être que dans *Tom Jones* il prend garde de ne jamais railler un ridicule sans railler en regard le ridicule complémentaire. Il se moque de Square, mais il se moque aussi de Thwackum. Si Blifil est odieux, Tom Jones est ridicule. Le rire de Fielding n'est plus ici le serviteur d'une gageure ou l'esclave d'une formule. Si sa morale large, fluide, lui permet de pardonner à tous les hommes, elle lui commande aussi, par un corollaire naturel, de railler tous les hommes. Ni Allworthy le parfait, ni l'auteur lui-même ne sauront échapper parfois à une douce moquerie (1).

1. Par exemple, le chapitre où Allworthy sermonne longuement Jenny Jones sur la chasteté est introduit par le titre suivant : « Containing such grave matter, that the reader cannot laugh once through the whole chap-

Nous n'y échapperions point davantage si nous voulions étiqueter et cataloguer, d'une plume pédante, les divers exemples du comique fieldinguesque. Le rire a des ailes, et il faut regarder les plaisanteries de Fielding voler dans le plein soleil de son œuvre : épinglées dans une boîte vitrée, elles perdent leur chatoiement et tout le velouté de leurs nuances. Disons cependant que là encore nous retrouvons souvent cette plénitude épique qui reste le ton général de *Tom Jones*. *Joseph Andrews* et *Jonathan Wild* étaient aux deux pôles extrêmes entre lesquels, peut-on dire, se meut le comique de Fielding. Le premier était surtout un livre d'humour et le second surtout un livre d'ironie : Adams était comme le type même du personnage sympathique et ridicule, Wild celui du personnage ridicule et odieux. *Tom Jones* unit et combine les deux aspects du génie comique. Tom, peint avec un large humour, y fait équilibre à Blifil, tracé avec une âpre ironie. Et cette harmonie comique n'est pas le moindre des facteurs qui contribuent à donner à cette œuvre son caractère *total*. Autant qu'expression pleine d'une époque, *Tom Jones* est l'expression pleine du génie de Fielding.

Le comique est présent dans toutes les pages du roman. Il s'est installé au centre même de l'œuvre, avec le contraste fondamental entre les deux figures principales ; il est encore dans le ton que l'auteur prend à l'égard de ses personnages : « Attendez, dit-il quelque part, je vais vous présenter mon héroïne ; oh ! mais ne pensez pas que ce soit une héroïne ordinaire, etc. » (IV, 1). Ce pantin humain devenu provisoirement inutile, on le rejette, et il s'en va tomber au coin du théâtre, en une attitude cocasse, jus-

ter, unless peradventure he should laugh at the author » (I, 7). On devine le sourire secret de Fielding, à la pensée que l'auteur de *Joseph Andrews* loue la chasteté...

qu'à ce que la main du montreur ait à nouveau besoin de lui, l'aille chercher et lui redonne pour quelques heures la vie.

Il est encore, ce comique, dans le bel arrangement des aventures; la Providence sait faire de fréquentes concessions à l'auteur; et comme il le dit, et s'en amuse lui-même, nous ne pouvons qu'en rire avec lui. De la charpente même de l'œuvre, le comique descend à tous les détails, et tantôt il a, comme nous l'avons vu, une direction morale ou philosophique, tantôt, et plus souvent encore, c'est un comique désintéressé, le rire pur, la joie franche des spectacles incongrus. L'auteur rit lui-même, il s'amuse visiblement (1), et son rire peu à peu nous gagne; nous acquérons, à lire tant d'aventures joyeuses qui finissent bien, cette « gaité d'esprit confite en mépris des choses fortuites », qui forme l'essentiel du pantagruélisme. Et certes pour vivre la vie qu'il vécut, et garder cette bonne humeur exubérante, notre romancier dut posséder par-devers lui une forte dose de l'herbe rabelaisienne « qu'on nomme pantagruélion ».

Tantôt nous rencontrons le rire bruyant, à pleine gorge d'une bataille entre mari et femme (II, 4) ou l'amusante lutte homérique si souvent citée (IV, 8):

«... Molly, ayant en vain tenté de battre honorablement
« en retraite, leur fit face; et saisissant par ses haillons
« Bess, qui s'avancait en tête de la troupe, d'un seul coup
« elle l'abattit à terre. L'armée entière des ennemis, (bien
« qu'ils fussent près de cent) voyant le sort de son général
« recula de plusieurs pas, et se retira derrière une tombe
« récemment creusée; car le cimetière était le champ de

1. « I am convinced I never make my reader laugh heartily, but where I have laughed before him » (IX, 1).

« bataille, et l'on y attendait un enterrement le soir même.
« Molly poursuivit sa victoire, et ramassant un crâne qui
« se trouvait au bord de la tombe, le lança avec une telle
« fureur qu'un tailleur étant touché à la tête, les deux crâ-
« nes firent entendre en se rencontrant le même son creux ;
« et le tailleur soudain mesura la terre, où les deux crânes
« restèrent côte à côte ; et l'on pouvait douter lequel va-
« lait le mieux. Molly alors, brandissant un fémur, tomba
« sur les fuyards, et distribuant libéralement ses coups de
« part et d'autre, renversa les corps de maint héros puis-
« sant et de mainte héroïne.

« Redis-moi, ô Muse, les noms de ceux qui tombèrent
« en cette journée fatale. Le premier, Jemmy Tweedle sen-
« tit choir sur sa nuque l'os funeste. Les rives plaisantes
« de la Stour aux charmants détours l'avaient nourri, et
« c'est là qu'il apprit l'art du chant : parcourant les fêtes
« et les foires, il réjouissait les nymphes rurales et les
« pasteurs, lorsque sur l'herbe ils entrelaçaient des danses
« rapides, cependant qu'il jouait de son violon et bondis-
« sait à sa propre musique. A quoi lui sert maintenant
« son violon ! Il frappe lourdement de son corps le sol
« verdoyant. Ensuite le vieil Echepole, le chanteur de
« truies, reçut au front un coup de notre Amazone, et
« tomba sur le sol. C'était un gros et gras compagnon, et
« il fit en tombant presque autant de bruit qu'une maison.
« Son tabac en même temps quitta sa poche, et Molly le
« prit comme butin. Puis Catherine du Moulin trébucha
« sur une pierre tombale, et celle-ci accrochant son bas
« que ne tenait aucune jarretière, renversa l'ordre de la
« nature, et mit ses pieds au-dessus de sa tête. Betty Pippin
« et le jeune Roger son galant tombèrent tous deux sur le
« sol, et là, ô destinée perverse, elle regarde la terre, et
« lui le ciel. Tom Freckle, le fils du forgeron, fut ensuite

« victime de sa rage. C'était un ouvrier ingénieux, et qui
« faisait très bien les sabots : même le sabot dont il fut
« abattu était son propre ouvrage. S'il avait à ce moment
« chanté les psaumes à l'église, il n'aurait pas eu la tête
« fendue. Miss Crow, fille d'un fermier ; John Giddish,
« fermier lui-même ; Nan Slouch, Esther Codling, Will
« Spray, Tom Bennet ; les trois demoiselles Potter, dont
« le pere tient l'auberge du Lion Rouge ; Betty la servante,
« Jack le palefrenier, et maint autre de sang inférieur,
« roulèrent parmi les tombeaux.

« Pourtant le bras vigoureux de Molly ne les atteignit
« pas tous ; mais beaucoup dans leur fuite se bousculèrent
« les uns les autres.

« Mais maintenant la Fortune craignit d'avoir mal joué
« son rôle, et d'avoir trop longtemps penché du même côté
« — surtout du bon côté — et soudain elle se retourna. Et
« voici que Goody Brown, que Zékiel Brown caressait en
« ses bras — non pas seul, mais la moitié du village avec
« lui, car elle était fameuse dans les travaux de Vénus, et
« ne l'était pas moins dans ceux de Mars... Goody Brown
« ne put supporter plus longtemps la honteuse déroute
« des siens. Elle s'arrêta court, et rappelant les fuyards,
« elle leur parla ainsi : « Oh hommes du Somerset, ou
« plutôt femmes du Somerset, n'avez-vous point de honte
« de fuir ainsi devant une femme seule ? Mais si personne
« d'autre ne l'arrête, moi-même du moins, et Joan Top que
« voici, nous aurons pour nous seules l'honneur de la
« victoire. » Ayant ainsi parlé, elle s'élança vers Molly
« Seagrim... »

Ailleurs Fielding cherchera la saveur d'un comique
érudit (1) ; fréquemment il tirera des effets amusants

1. Mr Square « was deeply read in the ancients, and a professed mas-

d'une surprise ou d'un malentendu (1); enfin l'un de ses motifs les plus fréquents — et les plus personnels — sera la contradiction subite entre les actes d'un personnage et ses paroles : Square le philosophe, à la fin d'un discours de haut vol, se mord la langue et ne peut étouffer un juron...

Ce rire large, on le trouve à chaque pas dans *Tom Jones*. Mais on y trouve aussi, en maints passages, une gaité plus spirituelle et plus fine. Ce sera par exemple le livre tout entier (livre II) qui relate le mariage et la mort du Capitaine Blifil: livre écrit d'un style clair et sobre, pétillant comme du bois sec, qui fait penser au meilleur Voltaire des *Romans*. Surtout, dans ce livre, il faudrait extraire le chapitre 8, où le complaisant exposé des rêves de fortune qu'échafaude le capitaine sur la mort escomptée d'Allworthy s'enfle et monte en un envol régulier de phrases pleines; et soudain la période se casse et tombe sur ces mots : «... bref, il mourut d'apoplexie. » Tout ce qui suit, tout ce qui entoure la mort du Capitaine jusqu'à sa magnifique épitaphe est un chef-d'œuvre d'ironie légère. Prenons encore ailleurs quelques phrases entre mille. Western, nous dit-on, « préférerait sa fille à toute autre créature humaine. » Rien là d'appuyé; mais songez qu'il s'agit de Western, et que ses chiens de chasses ne sont pas des créatures « humaines » ! Ailleurs on nous parle

ter of all the works of Plato and Aristotle... In morals he was a professed Platonist, and in religion he inclined to be an Aristotelian.

But though he had, as we have said, formed his morals on the Platonic model, yet he perfectly agreed with the opinion of Aristotle, in considering that great man rather in the quality of a philosopher or a speculatist, than as a legislator. This sentiment he carried a great way; indeed, so far as to regard all virtue as matter of theory only... » (II, 3)

1. Par exemple lorsque Sophia et sa tante Western font l'éloge l'une de Blifil, l'autre de Jones en croyant parler du même homme (VI, 5)

des deux jeunes gens, Jones et Blifil : « La préférence que Sophie accordait au premier était souvent si flagrante qu'un jeune homme d'un tempérament plus passionné que Blifil en aurait pu montrer quelque déplaisir. » Quelle importance prend le mot « montrer », innocemment placé là, du fait que Blifil est un hypocrite ! Un jour encore, Tom arrive dans la chambre de Molly, et voici qu'au milieu d'une querelle un rideau tombe, et découvre tous les objets placés derrière ; « et alors, parmi d'autres ustensiles féminins, apparut... le philosophe Square. » Nous pourrions multiplier ces exemples.

Ce sont là les moindres qualités d'un des plus authentiques artistes de prose que l'Angleterre ait connus. Avec quel soin Fielding a écrit et corrigé son œuvre, on s'en rend compte en examinant les nombreuses variantes d'une édition à l'autre. Il a passé, nous confie-t-il, « des milliers d'heures » à composer *Tom Jones* ; et certes, il ne serait jamais parvenu à cette absolue perfection sans le travail le plus attentif. Tel chapitre (XIII, 1) d'invocation à la Renommée est tout entier écrit en un style d'une fermeté, d'une beauté régulière qui font songer aux grands prosateurs latins. Mais ce qu'il nous offre le plus souvent, c'est soudainement une « tranche de vie », telle que nous les ont données les plus grands réalistes modernes, un dialogue à l'hôtel, une conversation avec un chirurgien (VII, 13) les remontrances d'une servante à son maître (I, 3) Et je ne puis m'attarder à donner de nombreux exemples : il est trop difficile de choisir là où tout est parfait. Mais je renvoie surtout à l'amusant chapitre où Tom Jones et Partridge assistent à la représentation d'*Hamlet* par Garrick. Je ne crois pas que rien puisse dépasser la saveur des commentaires de l'excellent Partridge sur l'allumeur de chandelles, le spectre, Hamlet, le roi ou le fossoyeur :

« De ma vie je n'ai vu un plus piètre fossoyeur. J'en avais
« un, lorsque j'étais sacristain, qui vous aurait creusé trois
« fosses pendant le temps qu'il met à en creuser une. Ce
« gaillard manie la pelle comme s'il n'en avait jamais tou-
« ché une de sa vie. Ah, oui, tu peux chanter ! Tu aimes
« sans doute mieux chanter que travailler !... » En sortant
du théâtre, Jones lui demande quel acteur il préfère.
« Il répondit, non sans témoigner une grande surprise de
« cette question : « Le roi, naturellement — Vraiment,
« Mr Partridge, dit Mrs Miller, vous n'êtes pas de la même
« opinion que la ville ; car tout le monde s'accorde à dé-
« clarer que le rôle d'Hamlet est tenu par le meilleur
« acteur qu'on ait jamais vu sur la scène. — Lui le meil-
« leur acteur ! s'écrie Partridge avec un rire méprisant, je
« jouerais aussi bien moi-même. Je suis sûr que si je voyais
« un spectre, j'aurais exactement le même air que lui, et
« je ferais juste ce qu'il fait. Et puis réellement dans cette
« autre scène, comme vous dites, entre lui et sa mère, où
« vous prétendiez qu'il jouait si bien, mon Dieu, n'importe
« quel homme, j'entends n'importe quel homme de cœur,
« ayant une mère comme celle-là, aurait fait exactement
« comme lui ; mais je vous l'assure Madame, quoique je
« n'aie jamais été au théâtre à Londres, j'ai pourtant vu
« jouer plus d'une pièce en province : et avec un acteur
« comme le roi j'en ai pour mon argent ; il prononce tous
« ses mots distinctement, et deux fois aussi fort que l'au-
« tre. N'importe qui peut voir que c'est un acteur ».
(XVI, 5) (1).

1. Fielding donnait ici un coup d'épaule à son ami Garrick, qui était alors en rivalité ouverte avec Quin. Quin était le représentant de la vieille école, déclamatoire, tandis que Garrick plaide pour le jeu aussi naturel que possible. En 1747 Garrick, qui avait joué pendant plusieurs saisons à Covent-Garden sous la direction de Rich, devient stage-manager de

Mais surtout je ne puis résister au plaisir de citer un beau morceau de réalisme, qui tout à coup vient vivifier cette ennuyeuse histoire du Solitaire de la Montagne. C'est encore à Partridge qu'on le doit :

« Il y avait, dans la paroisse où je suis né, un fermier « qui s'appelait Bridle ; et il avait un fils nommé François, « un bon et brave garçon : j'étais en classe avec lui, et je « me rappelle que dans les Epîtres d'Ovide, il pouvait « quelquefois vous traduire jusqu'à trois vers de suite « sans ouvrir son dictionnaire. En plus de cela, c'était un « bon jeune homme, qui ne manquait jamais l'église le « dimanche, et qui chantait les psaumes mieux que per- « sonne dans la paroisse. Il est vrai qu'il prenait parfois « un verre de trop, et c'était son seul défaut — Parfait, « dit Jones ; mais viens-en donc au spectre — Ne crai- « gnez rien, Monsieur, fit Partridge, j'y arriverai bien « assez tôt. Vous saurez donc que le fermier Bridle perdit « une jument, une alezane, si je me rappelle bien ; et il « se trouva que quelque temps après ce jeune François « alla à la foire d'Hindon, et je crois que c'était le — « impossible de me rappeler le jour ; enfin il y était, et « voilà qu'il rencontre un homme monté sur la jument « de son père ! Frank de crier bien vite « au voleur », et « comme ils étaient au milieu de la foire, vous pensez « bien qu'il était impossible pour l'homme de s'échapper. « On l'arrête donc, on le conduit devant le juge : je me « rappelle que c'était le juge Willoughby de Noyle, un ex- « cellent gentilhomme ; le juge l'envoya en prison... Bon ; « enfin arrive Monsieur le Juge Page pour présider les

Drury-Lane où il emmène avec lui, Mrs Clive, Mrs Woffington, Macklin etc. A l'automne de 1749 les deux théâtres ouvrirent le même soir avec *Roméo et Juliette*. La lutte s'annonçait donc des plus vives au moment où paraît *Tom Jones*.

« assises : on lui amène notre homme, et Frank est appelé
« en témoignage. Sûr, je n'oublierai jamais la figure du
« juge quand il lui demanda ce qu'il avait à dire contre
« l'accusé. Ce pauvre Frank en tremblait dans ses souliers.
— « Allons mon garçon, lui dit le juge, qu'avez-vous à dire ?
« Ne restez pas à faire des heu et des ha, mais parlez
« net. » — Pourtant, il ne tarda pas à parler poliment
« à Frank, et à tonner contre l'accusé : et quand il lui
« demanda ce qu'il avait à dire pour sa défense, l'autre
« répondit qu'il avait trouvé le cheval : « Ah ah, dit le juge,
« tu as de la chance, mon garçon ; voilà quarante ans que
« je fais le circuit et je n'ai jamais trouvé de cheval ; mais
« je vais te dire autre chose, mon ami, tu as eu plus
« de chance encore que tu ne le penses ; car tu n'as pas
« trouvé seulement un cheval ; tu as trouvé un licol aussi,
« je te le promets. » Sûr, je n'oublierai jamais le mot.
« Sur quoi tout le monde se mit à rire, comment s'en
« empêcher ? Et puis, il fit encore vingt autres plaisante-
« ries dont je ne me souviens plus. Il y avait quelque
« chose sur les juments, qui fit encore rire tout l'auditoire.
« Vraiment ce juge devait être un homme très brave, en
« même temps que très instruit. En somme c'est très
« amusant d'assister aux procès criminels. Il y avait pour-
« tant une chose que je trouvais un peu dure : on ne permit
« pas à l'avocat de l'accusé de parler pour lui, bien qu'il
« ne demandât que de dire un mot ; et M. le juge refusa
« de l'entendre, bien qu'il laissât un conseiller parler
« contre lui pendant plus d'une demi-heure. J'avoue que
« je trouvais cela un peu dur, de les voir se mettre si
« nombreux : M. le juge, la cour, le jury, les procureurs,
« et les témoins, tous contre ce malheureux homme
« tout seul : encore était-il enchaîné. Bref, l'homme fut
« pendu, comme bien sûr il n'en pouvait être autrement,

« et le pauvre Frank ne put jamais s'y faire. Il ne pouvait
« se trouver dans le noir sans se figurer qu'il voyait le
« spectre de ce misérable..... — Alors c'est cela ton his-
« toire ? s'écrie Jones. — Non, non, répond Partridge :
« Dieu me protège : j'y viens maintenant ; voilà qu'un soir,
« en revenant de la brasserie par un long sentier étroit,
« il s'en va donner contre lui : et l'esprit était tout en
« blanc, et se mit à rosser Frank ; mais Frank, qui est un
« garçon râblé, lui répondit ; ils se battirent et le malheu-
« reux Frank reçut une terrible rossée : c'est tout juste s'il
« parvint à se traîner chez lui ; mais de la rossée qu'il
« avait reçue et de la frayeur qu'il avait éprouvée, il resta
« malade plus d'une quinzaine. Et vous savez, tout cela
« est absolument vrai, et la paroisse toute entière pour-
« rait en témoigner ! »

« L'étranger sourit de cette histoire, et Jones éclata
« bruyamment de rire ; sur quoi Partridge s'écria : « Ah
« oui, monsieur, vous pouvez bien rire. Il y a d'autres
« gens qui ont ri aussi, en particulier un squire, qui a la
« réputation d'être athée ; et lui, parce qu'on trouva mort
« le lendemain dans le même sentier un veau à tête blan-
« che, prétendit que c'était avec ce veau que Frank s'était
« battu ; comme si un veau s'attaquerait à un homme !
« D'ailleurs, Frank m'a dit à moi-même qu'il savait que
« c'était un esprit, et qu'il le jurerait devant n'importe
« quel tribunal de la chrétienté. Et il n'avait rien bu qu'un
« pot ou deux ou à peu près, lorsque la chose lui arriva.
« Pour moi je dis : que Dieu ait pitié de nous, et nous
« garde de nous souiller les mains du sang d'autrui. »

J'ai cru devoir donner tout au long ce récit épisodique,
parce qu'on y trouve à l'analyse à peu près tout ce qui
fait l'originalité de Fielding : copie à la fois minutieuse
et sobre de la réalité, ironie enveloppée mais impitoyable

de la critique sociale, sympathie poignante pour le misérable qu'écrase la justice ; enfin résonance comique de la conclusion : cette explication normale présentée comme absurde, et croyable seulement pour un athée ; tout cela, et surtout cette manière spéciale de faire sonner le rire pour ainsi dire à la cantonade, tout cela donne au récit sa saveur propre. Certains lecteurs, faits sans doute d'un métal où les accords fieldingesques n'éveillent point d'harmoniques, ont pu trouver qu'ils manquaient d'accent. Nous reparlerons de ces critiques, qui sont rares. Le génie de Fielding, dans *Tom Jones*, a clairement atteint son apogée, et les contemporains eux-mêmes ont senti qu'ils avaient assisté à la naissance d'un chef-d'œuvre (1).

1. Horace Walpole, dans une lettre du 18 mai 1749, conte que *Tom Jones* se vendit si bien que l'éditeur Millar ajouta de lui-même 100 livres aux 600 du contrat. Le compte des éditions montre que 10.000 exemplaires au moins durent se vendre au cours de la première année (cf. Cross, op. cit., II, 126). Evidemment les ennemis politiques de Fielding l'attaquèrent violemment. Mais le degré de son succès peut se mesurer par le retentissement qu'il eut dans le milieu richardsonien. La fureur de Richardson s'exprime sans mesure dans ses lettres. Et pourtant ses adoratrices n'arrivent pas à cacher qu'elles-mêmes sont sensibles au succès de *Tom Jones* : Lady Bradshaigh l'avertit que « As to *Tom Jones*, I am fatigued with the name, having lately fallen into the company of several young ladies, who had each a *Tom Jones* in some part of the world, for so they call their favourites, etc. ». Ce succès supérieur, Richardson le reconnaîtra implicitement lorsqu'il écrira dans *Grandison* : « The French only are proud of sentiments at this day : the English cannot bear them ; story, story, story, is what they hunt after, whether sense or nonsense, probable or improbable. »

CHAPITRE V

AMELIA

Une comédie de Fielding représentée en 1732, *The Modern Husband*, peint, entre plusieurs autres ménages « modernes », le couple Bellamant. Mrs Bellamant est une très honnête femme et résiste à toutes les entreprises d'un Lord débauché, qui croyait pouvoir la séduire en employant sa tactique habituelle. Mr Bellamant est un brave homme, mais faible, mais impuissant devant une tentation. La femme, restée obstinément vertueuse, pardonne finalement à son mari infidèle (1).

C'est ce canevas général que reprend Fielding, pour y broder les aventures du ménage Booth. Le capitaine Booth, dans la prison où il vient d'être jeté par suite d'une méprise, rencontre une certaine Miss Matthews qu'il n'a pas

1. Fielding semble avoir voulu, dans *the Modern Husband*, faire quelque chose de nouveau. Il écrit à Lady Mary : « I hope your Ladyship will honour the scenes which I presume to lay before you with your perusal. As they are written on a model I never yet attempted etc... » et dans son Prologue, il affirme vouloir

« Restore the sinking honour of the stage :
The stage, which was not for low farce design'd
But to divert, instruct, and mend mankind. »

The Modern Husband est une comédie de mœurs assez âpre, qui nous montre, dans le ménage « Modern » un mari trafiquant de l'indignité de sa femme. Le succès ne répondit pas à l'effort de Fielding, qui avait gardé — et sans doute travaillé — sa pièce pendant plus d'une année avant de la faire représenter. Voir ci-dessus, pages 24-26.

revue depuis son adolescence, et qui n'a pas très bien tourné. Se souviennent-ils de Didon et d'Enée ? L'auteur en tous cas s'en souvient pour eux (1) Miss Matthews-Didon raconte longuement au capitaine l'histoire de ses malheurs. Et Booth-Enée répond par un copieux récit des siens. Il y ajoute un éloge d'Amelia sa femme, épouse vertueuse et tendre qu'il aime plus que tout au monde. « *Sunt lacrymæ rerum...* » l'attendrissement gagne les deux interlocuteurs, et l'historien gêné n'a que le temps de tirer le voile qui nous cachera la défaillance de ce mari si profondément épris. Amelia survient quelques jours plus tard, au moment même où Miss Matthews, grâce à l'argent reçu d'un adorateur, fournissait au capitaine la caution qui le faisait mettre en liberté. Mrs Booth a-t-elle surpris la faute de son mari ? On ne nous le dit pas alors ; mais cette faute de Booth ne cessera plus d'agir sur sa destinée ; d'une part son remords sera désormais l'un des « motifs » principaux du roman ; de l'autre Miss Matthews, amoureuse désappointée, fera plusieurs tentatives pour reprendre possession de l'homme qui s'est abandonné une fois. Entre temps, un lord essaiera habilement et longuement de séduire Amelia ; mais Amelia aura le bonheur de rencontrer une certaine Mrs Bennet qui fut autrefois victime des mêmes manœuvres. Mrs Bennet lui contera son histoire ; si bien qu'Amelia, avertie, saura mieux qu'elle défendre sa vertu. A peine cependant aura-t-elle été sauvée de cet ennemi qu'un autre prendra sa place. Le colonel James, ami de son mari, voudra lui aussi la séduire ; mais

1. Il le déclare expressément dans le *Covent Garden Journal*, où il fait passer Amelia en jugement : « Neither Homer nor Virgil pursued them (the Rules) with greater care than myself, and the candid and learned reader will see that the latter was the noble model which I made use of in this occasion. » (*Covent Garden Journal*, jan. 25, 1752).

Amelia échappera encore à ce danger. Ajoutez que le lord déçu, le colonel désappointé se vengeront sur le mari des dédains de la femme, que Miss Matthews se joindra aux persécuteurs des Booth, que leur protecteur le D^r Harrison, trompé par de faux rapports et des apparences décevantes, les poursuivra lui-même quelque temps, que la mère d'Amelia la déshériterà, que Booth ayant été mis en demi-solde, le ménage se débattrra dans d'abominables embarras d'argent, enfin que les ennemis de Booth le feront plusieurs fois enfermer à la prison pour dettes... on ne sait vraiment comment ces malheureux pourraient éviter le déshonneur et la ruine, si la Providence ne se mettait enfin de la partie. Un voleur repentí confesse sur son lit de mort qu'Amelia a été déshéritée par un faux testament (1). Un bon juge rétablit la situation. La méchante sœur est punie, et Booth n'a plus qu'à faire sien le conseil que Mercure donnait au bûcheron de Rabelais : « Te voilà riche ; sois homme de bien ! »

1. Le *David Simple* de Sarah Fielding nous contait une histoire fort semblable à celle-là. On y voit deux frères, David et Daniel Simple, dont l'un est parfait, et l'autre rusé et hypocrite. Daniel aidé par une servante et son fiancé, fait faire un faux testament. David, chassé par lui, est tout près de mourir de maladie et de misère. Enfin le faux témoin John avoue son crime. Le thème est le même que dans *Amelia*, où il s'agit de deux sœurs, dont l'une machine aussi un faux testament pour priver Amelia de la fortune qui lui était léguée. Et ce sont aussi les remords d'un complice qui font découvrir la vérité. Fielding a-t-il emprunté l'histoire à sa sœur Sarah ? Ou faut-il y voir plutôt un souvenir de leur expérience commune ?

La peinture des caractères, des ridicules et de la vie citadine dans *Amelia* permettrait d'autres rapprochements — surtout des rapprochements de tons — avec les œuvres de Sarah Fielding. Fielding s'est certainement souvenu de sa sœur en peignant Amelia, et surtout les aventures d'Amelia. Voir surtout dans *David Simple* l'histoire de Cynthia, où de nombreux traits, qui ont quelque apparence antobiographique, rappellent l'histoire d'Amelia.

Il ne faut pas chercher ici le beau mouvement organique qui emportait si vigoureusement *Tom Jones*. *Tom Jones* nous offrait une action, *Amelia* nous offre des intrigues. Nous ne saurions recommencer pour cette œuvre le démontage auquel nous nous sommes livrés pour l'autre, A vrai dire si la charpente générale, ici, est moins nette, la « menuiserie » par contre y est aussi achevée, l'ajustement des divers morceaux entre eux et leur assemblage aussi parfaitement ouvrés. Un lecteur attentif du roman verra sans peine comment l'intrigue Matthews rencontre l'intrigue James et comment celle-ci à son tour coopère avec l'intrigue Bennet. Tout ce détail est fort soigné, et presque trop soigné : plus d'une fois on y sent l'artifice.

C'est que Fielding ici s'est trouvé gêné par la nature même de son sujet : cette vie conjugale contée au jour le jour risque de paraître fort insipide, et, pour reprendre le mot profond de Jules Laforgue, trop « quotidienne ». L'auteur, pour éviter cette monotonie menaçante, a multiplié les surprises, les arrivées soudaines et providentielles de personnages qui dénouent une situation difficile ou la compliquent, les reconnaissances, les méprises, les erreurs et les accidents : surtout il a fréquemment réussi à suspendre l'intérêt en laissant son lecteur dans l'ignorance de quelque détail essentiel. La formule classique des vaudevilles au cinquième acte, la phrase magique « mais alors tout s'explique ! » qui vient soudain rasséréner un spectateur désorienté, il semble qu'on pourrait l'employer à la fin de chacun des livres d'*Amelia* (1).

1. Après tout un chapitre d'explications ainsi données après coup, mais données, pour une fois, au commencement du livre suivant, Fielding conclut : « These were several matters of which we thought necessary our reader should be informed ; for, besides that it conduces greatly to a perfect understanding of all history, there is no exercise of the mind of a

ais un usage trop fréquent de ces procédés finit par fatiguer. On s'endurcit contre ces coups de fouet par lesquels l'auteur essaie de ranimer une action indolente. Certes vous vous dites bien que les détails circonstanciés de l'histoire de Miss Matthews seront utiles au récit, et en effet vous vous apercevrez souvent, quelques chapitres plus loin, que tel trait minuscule, qui vous paraissait superflu, était au contraire essentiel (1). Mais la première impression de langueur n'en persistera pas moins. Il est bon, certes, que le lecteur fasse confiance à son auteur : encore ne faut-il pas que cette confiance soit trop souvent mise à l'épreuve : « I wonder at your patience... », « je m'étonne de votre patience » dit Booth racontant son histoire ; l'aveu est dangereux. Et plus dangereux encore apparaît celui-ci, que Fielding a placé à la fin d'un chapitre (III, I) :

« Nous mettrons cette scène dans un chapitre séparé, « et nous désirons qu'il soit passé par ceux de nos lecteurs qui n'aiment pas — ou peut être qui ignorent — les plaisirs de la tendresse : car ils pourront le passer sans aucun dommage pour le fil du récit. »

Trop de lecteurs pressés se laisseront tenter par cette invite.

sensible reader more pleasant than the tracing the several small and almost imperceptible links in every chain of events by which all the great actions of the world are produced... » (XII, I).

1. Au livre VI, chapitre 3, la logeuse d'Amelia, Mrs Ellison, lui montre « par hasard » une lettre de Mrs Bennet. C'est grâce à ce détail, en apparence oiseux, qu'Amelia pourra, au chapitre 9, reconnaître sur un avertissement mystérieux et anonyme l'écriture de Mrs Bennet. Elle voudra aussitôt aller la voir, et il se trouvera que « by the greatest luck in the world she told me yesterday where her lodgings were ». Cette marqueretterie des détails est l'un des traits caractéristiques d'*Amelia*.

II

Au reste ils auront grand tort. Mais s'il n'est pas dans le récit des aventures, où est donc l'intérêt de cette œuvre, si différente de celles qui l'ont précédée ?

Dans l'une de ses lettres, R. L. Stevenson parle à son correspondant, du roman qu'il est sur le point d'écrire : « Mon problème, lui dit-il, est un véritable problème balzacien, et je voudrais, pour le traiter, avoir la poigne de Balzac ; j'ai déjà une meilleure méthode que lui, la *kinétique*, tandis qu'il s'est, lui, continuellement laissé dériver dans la *statique*... » (1) J'emprunterais volontiers cette comparaison à Stevenson pour parler d'*Amelia*. On pourrait dire en effet que la méthode employée dans *Tom Jones* était kinétique, que l'unité qu'on y rencontrait était une unité de mouvements ; au contraire la méthode adoptée pour *Amelia* est statique. Fielding y peint une *situation* : la situation du ménage Booth devant la vie. Si l'œuvre ne possède pas la concentration dramatique de *Tom Jones*, nous y trouvons cependant une véritable unité, ou plutôt une « harmonie » artistique qui lui est particulière, et qui est en son genre l'une des plus admirables réussites littéraires que je connaisse.

De même que dans un Tintoret toutes les lignes du dessin, les directions des gestes, les mouvements de la lu-

1. « The fact is, I blush to own it, but *Sophia* is a regular novel ; heroine and hero, and false accusation, and love, and marriage, and all the rest of it... The problem is exactly a Balzac one, and I wish I had his fist, for I have already a better method, the kinetic, whereas he continually allowed himself to be led into the static. But then he had the fist, and the most I can hope is to get out of it with a modicum of grace and energy, but for sure without the strong impression, the full, dark brush... » (*Vailima Letters*, Jan. 31, 1892).

mière et de la couleur se composent autour d'un personnage ou d'un groupe, de même ici l'œuvre entière est ordonnée autour du personnage d'Amelia. Tous les autres caractères ne vivent qu'en fonction du sien, dérivent de lui, conduisent à lui, n'ont de valeur ou d'intérêt que par lui. Longtemps avant sa première apparition sur la scène, on ne parle déjà que d'elle. Le récit de Miss Matthews est fait insidieusement contre elle : il s'agit de l'éclipser auprès de Booth, auditeur naïf; et toutes les exclamations de Booth, tous ses commentaires nous montrent qu'il se prête à ce jeu, et qu'il fait la comparaison : seulement il la fait à l'avantage d'Amelia... Booth entame-t-il ensuite sa propre histoire ? C'est un long panégyrique de son Amelia, si profond et si sincère, que Miss Matthews qui le doit entendre a peine à dissimuler son impatience. Et si la faute de Booth nous paraît ensuite si révoltante, ce ne sera point tant encore pour des raisons de morale générale qu'en considération d'Amelia (1).

Ainsi le premier quart du roman se déroule sans que l'héroïne soit présente en personne : mais on prône ses vertus, elle est dans l'esprit des personnages principaux, qui ne parlent que d'elle (2). Enfin elle paraît. Et le premier trait qu'on nous montre d'elle, c'est son amour profond pour ce mari que nous venons de voir si faible, un amour plein, complet, qui ne calcule pas, qui ne perd pas de temps à raffiner, subtiliser et s'analyser, mais bravement consent aux sacrifices que peut exiger la vie.

1. « To say the truth, we are much more concerned for the behaviour of the gentleman than of the lady, not only for his sake, but for the sake of the best woman in the world, whom we should be sorry to consider as yoked to a man of no worth nor honour... » (IV, I).

2. On se rappellera que Molière a employé le même procédé dans *Tartufe*.

Fielding le déclare à maintes reprises : il a voulu peindre un modèle des vertus féminines. En face des névrosées de Richardson, son Amélia sera le type de la bonne épouse, de la bonne mère de famille anglaise, droite, courageuse et saine. On a dit souvent, et non sans raison, que c'est la Sophia de *Tom Jones* mariée : or pour faire ressortir l'héroïsme de son caractère, il ne sera pas nécessaire de la jeter en des complications follement romanesques. Au contraire tout le pathétique profond du roman viendra de ce que l'innocente y sera persécutée et réduite aux abois non point par des criminels, mais par les faiblesses de son brave homme de mari. C'est peut-être la première apparition authentique, dans un roman, du « tragique quotidien ». La misère est ici la grande ennemie. Car l'argent y commence à jouer le rôle souverain qu'il conservera dans le roman réaliste moderne : c'est lui qui, invisible et présent, sera le grand ressort de l'action, lui qui en fera naître les plus angoissantes péripéties. C'est parce que le Colonel James ou le Lord sont riches et obligent son mari qu'Amelia doit les supporter ou les ménager ; et c'est parce qu'elle se refuse à pousser la complaisance jusqu'au déshonneur qu'ils se vengent. La loi même vient à leur aide : on sent déjà nettement dans le roman de Fielding cette toute puissance que la société accorde à la richesse et combien il est plus difficile d'être fier ou vertueux quand on est pauvre : Amelia elle-même, après s'être débarrassée de son persécuteur, ne pourra lui rendre les présents qu'elle a reçus de lui...

Cette fatalité de la misère, cette tyrannie de l'argent corrompateur donnent déjà au roman de Fielding des résonances balzaciennes. Un grand seigneur veut-il séduire Amelia ? Il n'aura qu'à se souvenir qu'elle est très

pauvre, et qu'il est très riche. Nous voilà loin des brutalités romanesques, des habiletés machiavéliques de Lovelace. Il faut lire dans le roman de Fielding le détail de cette tentative de séduction (1) : l'intimité croissante entre Amélia et sa logeuse Mrs Ellison, pourvoyeuse du Lord, les travaux d'approche de ce dernier, ses louanges, les cadeaux qu'il apporte aux enfants, le parfum de politesse complimenteuse et d'élégance dont il veut griser sa victime ; il faut lire aussi, dans le texte, les détails véreux, et navrants, que donne sa première victime Mrs Bennet. Songez au petit nombre des femmes qui auront jamais à se défendre d'une tentative aussi théâtrale que celle de Lovelace ? Celle à laquelle Amelia se trouve exposée au contraire, c'est celle qu'une jeune femme pauvre rencontre devant elle à chaque pas : c'est la séduction insidieuse, d'autant plus dangereuse qu'elle est mieux voilée de charme. Le récit de Fielding tire de la banalité même de ses aventures toute sa valeur d'enseignement.

Mais Amelia échappe à ces dangers. Quel est donc le secret de sa force ? Je le verrais volontiers dans la simplicité de ses sentiments. Elle n'en a guère que trois ou quatre, à l'état pur, et qu'elle ne complique pas ; non, pas même par l'analyse. Le premier est un amour profond, inlassable pour son mari. Et certes on peut bien trouver que celui-ci n'en est pas digne. Booth est un pauvre homme, faible, influençable, désarmé contre les séductions d'une courtisane habile ou d'une table de jeu. Avec beaucoup de traits qui lui viennent de Tom Jones, il est moins énergique que lui : plus nerveux, plus sensible, il pleure souvent et discourt beaucoup. Il semble qu'en le

1. cf. *Amelia*, VII, 7.

peignant Fielding ait parfois songé à son père, soldat courageux et joueur impénitent.

Booth présente un autre intérêt, pour l'historien des mœurs : il appartient encore à une époque où le *gentleman* ne peut choisir qu'entre un petit nombre de professions. Lui, ne s'imagine que soldat ou propriétaire campagnard : lorsque ces deux occupations lui manquent, il tombe dans une misère irrémédiable, et ne compte plus pour en sortir que sur l'aide de ses amis. S'il songe une fois à prendre un métier, vite il trouve un prétexte qui lui permet de ne point s'arrêter à cette idée. Et il se résout facilement, mollement, à son rôle de parasite social, qui reçoit de toutes mains, même des mains d'une Miss Matthews : on ne nous dit pas qu'il lui ait jamais rendu son argent (1).

Tel est l'homme qu'Amelia aime, pour qui et par qui elle goûte les joies après du sacrifice. Elle ne veut pas voir ses imperfections, ni surtout en profiter pour le dominer : un jour qu'il lui fait d'injustes reproches, elle refuse de se quereller avec lui. « Non, dit-elle, n'en parlons plus : j'attendrai que vous soyez plus calme ». Enfin le moment arrive où, las de porter son remords, las des complications qu'une faute tenue secrète a amenées dans son existence conjugale, Booth se décide à la lui avouer en demandant son pardon : « Je ne puis vous pardonner, répond-elle, et la raison en est... que je vous ai pardonné depuis longtemps !... »

On s'est souvent étonné de cette inlassable complaisance chez cette femme de tête et de cœur, pour un homme si évidemment coupable. Mais nous devons

1. Il y a dans ce détail une ressemblance qu'on ne peut manquer de noter, avec l'épisode Bellaston de *Tom Jones*.

d'abord noter qu'Amelia voit Booth avec les yeux de son siècle, plus indulgent que le nôtre aux joueurs et aux débauchés. Un écrivain français du temps, après avoir lu *Amelia*, juge Booth « le plus galant homme, la meilleure créature et le meilleur mari du monde » (1) Et somme toute Booth serait un très « brave homme », s'il n'était si faible devant les tentations. Nous savons combien Fiel-ding est indulgent aux hommes de cœur; et ce n'est pas le « cœur » qui fait défaut à Booth.

Amelia lui pardonne. C'est l'abnégation suprême d'une femme qui ne *veut* pas voir les faiblesses de l'homme qu'elle aime, et dont elle se sait aimée. Son indulgente sagesse était déjà toute entière en germe dans ces mots si curieux de Sophia Western à Mrs Fitzpatrick : « Pour « moi je crois que je n'épouserai jamais un homme en qui « je constaterai, avant le mariage, un défaut de jugement ; « et je vous promets que j'aimerais mieux renoncer à mon « propre jugement, que de le constater après... » Et Mrs Fitzpatrick continuant son histoire au cours de laquelle une amie l'avertit que son mari, (qu'au reste elle n'aime plus), entretient une maîtresse, en vient à se demander pourquoi cette nouvelle lui fit tant de chagrin; était-ce égoïsme ou vanité ? « Qu'en pensez-vous Sophia ? « — Je ne sais, répond Sophia. Je ne me suis jamais occupée de réflexions si profondes. Je pense pourtant que « cette dame eut tort de vous faire connaître ce secret... » (2)

1. Clément, *les Cinq Années littéraires*.

2. I think... I shall never marry a man in whose understanding I see any defects before marriage; and I promise you I would rather give up my own, than see any such afterwards. » (T. J., XI, 7) et plus loin : « What think you, Sophia ? I don't know indeed, answered Sophia. I have never troubled myself with any of these deep contemplations; but I think the lady did very ill in communicating to you such a secret ». (Id. *ibid*).

A-t-elle bien fait d'épouser Booth ? Elle refuse de se poser la question.

Au reste ces faiblesses mêmes, cette incapacité de son mari jeté dans des aventures pour lesquelles ce soldat n'était pas fait, excitent en Amelia le sentiment maternel qui est toujours caché en un coin du cœur d'une bonne épouse. De sentir que son mari a besoin d'elle, Amelia ne l'en aime que mieux. (1)

C'est une femme « positive » qui regarde la vie en face, et cherche le meilleur moyen d'en tirer du bonheur. Mère de famille, elle adore ses enfants : et nous devons à cet amour maternel quelques scènes exquises de tendresse familiale. N'est-ce point là encore une nuance nouvelle du roman anglais que nous devons à Fielding ? L'amour des enfants, le souci de leur avenir, l'intimité familière qui s'établit entre eux et leurs parents, tout cela nous éloigne des mœurs peintes par Richardson, du « respect » de Clarissa, qui se déclarait hautement « honorée » d'avoir été un jour admise à partager le lit de sa mère ! Il y a là toute une douceur nouvelle des relations familiales qui annonce déjà l'auteur du *Ministre de Wakefield*. Ce siècle, jusque-là, ne s'était guère occupé des enfants...

L'héroïsme quotidien de la mère de famille éclate à chaque page d'*Amelia*. Je n'en donnerai qu'un exemple, qui est en même temps un exemple de pathétique sobre et profond :

« Il était sept heures quand Booth la quitta pour s'aller
« promener au Parc. Jusqu'à huit elle s'occupa de jouer
« avec ses enfants, de les faire souper, de les mettre au lit.

1. Je renvoie, pour une fort intelligente interprétation du caractère d'Amelia, à un article de Miss Clara Thomson, « A note on Fielding's Amelia », (*Westminster Review*, nov. 1899). Miss Thomson est l'auteur d'un livre très fin sur Richardson, qui m'a été souvent utile.

« Quant elle eut rempli ces fonctions, elle s'occupa encore
« une heure de faire cuire un petit souper pour son mari...
« Il faisait nuit noire ; son ragoût de mouton était prêt à
« servir et Booth ne paraissait pas. Après l'avoir attendu
« encore une bonne heure, elle prit son parti sans trop
« s'alarmer de son absence ; elle savait qu'il devait aller,
« dans un ou deux jours, passer la soirée à la taverne avec
« quelques officiers de ses camarades. Elle conclut qu'ils
« s'étaient sans doute rencontrés au Parc, et avaient décidé
« de souper ce soir-là ensemble.

« A dix heures elle se mit à table toute seule... Nous
« ne pouvons nous dispenser de raconter ici un petit inci-
« dent, quoiqu'il puisse paraître trivial à bien des lecteurs.
« Etant restée quelque temps seule à réfléchir aux tristesses
« de leur existence, elle se sentit le cœur un peu faible.
« Elle fut tentée une ou deux fois de sonner la servante
« pour l'envoyer chercher un peu de vin blanc ; mais elle
« réprima son désir pour économiser les douze sous ; d'au-
« tant plus qu'elle avait déjà refusé pour le même motif
« de donner des tartes à ses enfants pour leur souper. Et
« elle se refusait ainsi le nécessaire afin d'épargner douze
« sous, peut-être au moment même où son mari payait
« plusieurs guinées, pour un as d'atout qui s'était trouvé
« dans les mains de son adversaire... » (X, 5)

On pourrait voir là, dans cette peinture d'une femme livrée à un homme inférieur, comme une revendication implicite du droit de la femme à être considérée comme une personne morale. Tout au moins est-il certain que l'apparition d'une Clarissa Harlowe et d'une Amelia témoigne d'une indéniable évolution des mœurs. Swift, Pope, Addison même voient en la femme une inférieure et lors même qu'ils lui rendent hommage c'est comme à un être plus faible, charmant, mais intellectuellement

et moralement assez frêle. Dans l'œuvre de Richardson au contraire, aussi bien que dans celle de Fielding, (1) les femmes apparaîtront comme des êtres plus sensibles, moins grossiers, supérieurs aux hommes par la richesse de leur vie psychologique ou morale. Une Amelia possède même des qualités viriles qui font défaut à son mari.

J'ai dit combien ce caractère d'Amelia, dans le roman de Fielding, était *central*. C'est la force de cette œuvre, et c'est en même temps sa faiblesse : car le personnage à qui arrivent les aventures, Booth, n'est pas celui qui retient notre intérêt. Il ne nous inquiéterait guère, si nous ne savions que son destin retentit immédiatement sur le destin d'Amelia. « Comment sa femme, cette fois encore, va-t-elle le tirer d'affaire ? » : Telle est la question que nous nous posons lorsqu'une de ses sottises l'a entraîné dans un nouvel embarras. Et finalement c'est grâce à la fortune de sa femme qu'il retrouvera le calme et la prospérité.

Ainsi le centre de l'intérêt n'est point toujours le centre de l'action. Il en résulte parfois un certain malaise, et comme un léger déséquilibre dans la construction de l'œuvre. Mais ce déséquilibre — si le mot n'est pas trop fort — est compensé pour quiconque étudie le roman de plus près, par son admirable construction psychologique. Les mouvements de l'action y sont remplacés par l'évolution des caractères : Amelia ou Booth sont loin en effet d'être à la fin ce qu'ils étaient au commencement.

1. Fielding a finement opposé l'opinion ancienne et la nouvelle dans une conversation entre Booth et son ami le colonel James, qui lui dit : « I don't know how it is, Will: but you know women better than I. — Perhaps, colonel, answered Booth, I have studied their minds more. — I don't however, much envy you your knowledge, replied the other; for I never think their minds worth considering... » (IV, 6)

L'expérience les forme peu à peu, et leur enseigne cet Art de Vivre que nous essaierons un peu plus loin de définir d'après Fielding. On me permettra sans doute de ne plus insister ici, puisque je l'ai fait ailleurs, sur la peinture des caractères secondaires. Ceux d'*Amelia*, une Mrs Bennet, une Miss Matthews, une Mrs Ellison, vivent avec la même intensité et la même abondance que ceux de *Tom Jones*. Nous rencontrons même ici un progrès très marqué sur l'œuvre précédente : c'est que la description directe des personnages du drame a presque entièrement disparu ; on ne les analyse plus guère, nous les voyons devant nous agir, parler, mettre leur masque et le retirer. Si l'auteur nous montre une hypocrite comme Mrs Ellison, un coquin de belle allure comme Trent, il voudra que nous y soyons pris nous-mêmes tout d'abord, et nous ne découvrirons que peu à peu leur vice. Tel autre personnage — comme le colonel James — sera tantôt ami, tantôt ennemi. Nulle part je n'ai goûté aussi profonde la jouissance de deviner les motifs secrets des actions, de sentir tout ce qu'un auteur de génie peut suggérer, sans l'exprimer copieusement. L'œuvre adhère intelligemment à la vie.

On trouverait mille exemples de ce réalisme psychologique. Je renvoie en particulier à certaines conversations où sous la surface lisse d'un calme dialogue se fait sentir le mouvement et comme l'ondulation d'un courant secret de sentiments, et surtout à tel entretien des deux époux où les arrière-pensées de Booth, ses préoccupations et ses remords se devinent, à certains frémissements à peine perceptibles de la surface (VI, 6) (1). Et je veux

1. Voir aussi, aux chapitres 7 et 8 du livre X, deux scènes parallèles, l'une entre Booth et Trent, l'autre entre Amelia et Mrs Atkinson. On nous y montre jusqu'où pourra les entraîner la fatalité de la misère,

signaler encore une scène (X, 6) profonde, dure, dans laquelle Booth cherche querelle à sa femme pour essayer de l'humilier, au moment même où il sent qu'elle va le mépriser. Plus fréquemment qu'aucune autre œuvre de Fielding, *Amelia* nous donne l'impression de créatures indépendantes de l'auteur et de nous, d'êtres personnels doués de toutes les spontanéités imprévisibles de la vie.

Ainsi donc, c'est dans son réalisme psychologique que je verrai la principale et profonde beauté de ce roman. Et sans doute on peut expliquer cette perfection par l'âge de Fielding, par la maturité plus grande de son expérience, par l'observation du cœur humain dont l'exercice de son métier de juge lui a donné l'occasion. Mais ces explications vaudront surtout pour les caractères secondaires, qui grouillent autour du couple principal. Pour le couple Booth il y a autre chose. Fielding a certainement transposé là, en grand réaliste, des souvenirs de sa propre existence. On a remarqué qu'*Amelia* ressemblait à sa première femme. Et il a pris soin de fixer lui-même la ressemblance par un détail, celui de l'accident au nez sur lequel ont tellement insisté les critiques (1). Mais si l'on admet volontiers qu'*Amelia* soit la première Mrs Fielding, devons-nous croire que Fielding se soit peint en Booth ? Le portrait ne serait ni flatteur ni vrai.

Cependant, autre chose est l'autobiographie propre-

mais en quel point le sentiment de l'honneur les arrêtera sur le chemin dangereux.

1. Fielding, dans la première édition, avait oublié de dire que le nez d'*Amelia* après avoir été cassé, avait été guéri. Les critiques ne se firent pas faute de le remarquer, et Johnson va jusqu'à dire que « that vile broken nose never cured, ruined the sale of perhaps the only book which being printed off betimes one morning, a new edition was called for before night ». (Mrs Piozzi, *Anecdotes of Dr Johnson*).

ment dite, autre chose la transposition artistique d'un thème psychologique. Ce thème, c'est ici la relation conjugale telle que Fielding la revoit plusieurs années après la mort d'une femme passionnément aimée. Au moment où il écrit *Amelia*, il a subi une crise morale et religieuse dont nous parlerons plus loin. Le moraliste chrétien qu'il est devenu ne peut plus songer sans repentir au laisser-aller de sa jeunesse — qu'il s'exagère peut-être à distance. Il fait un retour sur ces premières années de vie conjugale ; il recoit sans doute, sur l'héroïsme quotidien de sa première femme, les révélations de la seconde, qui avait été sa servante fidèle. Il se rend compte des souffrances secrètes dont son insouciance put être la cause dans le passé. Comment s'étonner après cela qu'il peigne Booth d'une main assez brutale ?

On ne saurait dire sans calomnie que le faible Booth fût un portrait exact de Fielding, ni sans flatterie que la sainte Amelia fût un portrait exact de sa femme. Mais le ménage Booth est une véritable variation symphonique sur le thème du ménage Fielding. *Amelia* joue un peu, dans l'œuvre de notre romancier, le rôle que joue, par exemple, *l'Education Sentimentale* dans l'œuvre de Flaubert. C'est l'œuvre de prédilection (1), c'est l'œuvre dans

1. Fielding a plus d'une fois avoué sa préférence, tout spécialement dans les articles du *Covent Garden Journal* dont nous parlerons plus loin. Quant à Flaubert, on sait qu'il s'est souvenu, dans *l'Education Sentimentale*, d'un grand amour inexprimé de sa jeunesse. Plus que tout autre il semble avoir aimé ce livre triste, où il avait mis ses désillusions (Cf. *l'Education Sentimentale*, édition Conard, *Introduction*). M. Henry Céard raconte qu'il alla un jour le voir, et lui dit son admiration pour *l'Education*... « N'empêche, continua Flaubert, c'est un livre condamné, mon bon ami, parce qu'il ne fait pas ça... » Et, joignant ses mains longues et élégantes dans leur robustesse, il simula une construction en pyramide « Le public veut des œuvres qui exaltent ses illusions, tandis que *l'Education Sentimentale*... » Il renversa ses grandes mains, fit le geste que

laquelle ils ont l'un et l'autre, par une subtile transposition psychologique, mis le plus profond de leur histoire intime. Ils n'y sont point eux-mêmes, mais à certains accents, à certains tremblements de la voix, on sent bien qu'ils s'y sont plus d'une fois reconnus.

Nous parlions tout à l'heure de « variations sur un thème. » Et c'est bien à la langue musicale qu'il faudrait emprunter nos images si nous voulions donner l'impression exacte que nous ressentons en songeant à *Amelia*; car cette œuvre en vérité est une symphonie sentimentale, une partition psychologique. Chaque personnage y a son thème. Vous n'en entendez d'abord que quelques notes, quelques phrases au milieu d'un autre développement. Puis la petite phrase disparaît pendant plusieurs chapitres pour reparaitre ensuite de temps à autre, avec une fréquence croissante : et chaque fois elle gagne en richesse et en plénitude, le thème esquissé d'abord devient un motif ample, sonore, expressif. Puis les motifs divers se heurtent, se joignent, se perdent, se retrouvent, et les thèmes vainqueurs finissent par se faire entendre ensemble, dans la défaite de leurs contradicteurs. Bien des fois l'auteur d'*Amelia* m'a fait songer à son contemporain Haendel.

En veut-on un exemple ? Choisissons le sergent Atkinson. Secrètement épris d'*Amelia*, d'un amour de chien fidèle, il est prêt pour elle, qui ne s'en doute pas, à tous les dévouements. Les apparitions, rares d'abord, puis de plus en plus fréquentes de ce pauvre cœur honteux, de ce héros obscur qui finit par jouer dans l'œuvre un rôle

tous les rêves renversés tombaient dans un trou sans espoir; je le soupçonnais très ému de mon mince éloge. » (Cf. « Le Nouvel élu du Grenier : M. Henry Céard », *Mercur de France*, 16. 5. 1918, p. 277) *Amelia* aussi est un livre qui « ne fait pas ça... »

de premier plan, sont véritablement, dans l'harmonie psychologique du récit, comme des rappels assourdis d'un accord en mineur à l'accompagnement. Un jour enfin ce brave homme, se trouvant en danger de mort, ose avouer humblement son amour à Amelia. Et alors « ce cœur..., « que tous les trésors de l'univers n'auraient pu acheter, est « attendri par la passion simple, honnête, modeste, délicate, héroïque du pauvre garçon ; et elle ressent pour « lui, en dépit d'elle-même, une tendresse et une complaisance d'un moment, dont Booth eût pu être inquiet et « mécontent s'il l'eût connue. »

Il y a dans cette peinture d'un pauvre amour muet, et dans cet attendrissement de l'impeccable Amelia, une nuance de délicatesse morale à laquelle l'auteur de *Tom Jones* ne nous avait point habitués.

III

Nulle morale ne saurait être solide si elle ne s'appuie sur l'analyse psychologique des motifs et des intentions. Et cette vérité en a une autre pour corollaire : c'est que toute psychologie cohérente appelle en conclusion une morale. Nous voyons le passage s'effectuer de l'une à l'autre dans la page de Fielding qui sert d'exorde à son *Amelia* :

« ... A parler hardiment, je suis fort porté à juger, « après mûre réflexion, que l'opinion publique a toujours « été très injuste à l'égard de la Fortune, en l'accusant de « maints méfaits où elle n'avait point eu la moindre part. « Je me demande si des raisons naturelles ne suffisent pas « à expliquer le succès des coquins ou le malheur des « sots, en y ajoutant toutes les misères que s'attirent par-

« fois les gens raisonnables, lorsqu'ils abandonnent les
« voies de la Prudence pour se laisser conduire aveuglé-
« ment par une passion maîtresse ; bref, si elles n'expli-
« quent pas les événements ordinaires que l'on impute
« à la Fortune ; car il est peut-être aussi absurde de se
« plaindre d'elle dans la vie qu'il le serait pour un mé-
« chant joueur de se plaindre de malchance au jeu
« d'échecs.

« Mais si les hommes commettent parfois la faute de
« blâmer à tort cet être imaginaire, ils ont une égale ten-
« dance à lui rendre, en compensation, des honneurs qu'il
« ne mérite guère. Redresser les mauvaises conséquences
« d'une sotte conduite, vaincre la détresse après avoir
« virilement lutté contre elle, c'est l'un des efforts les plus
« nobles de la sagesse et de la vertu. Appelez *fortuné* un
« homme qui a fait cela, vous ne commettrez pas une moin-
« dre erreur que si vous appeliez *fortunés* l'auteur d'une
« statue de Vénus ou le poète d'une *Iliade*.

« On peut dire que Vivre est un art comme les autres,
« et les grands incidents dont est faite la vie ne sont pas
« plus purement fortuits que les diverses parties de la
« belle statue ou du noble poème... Ainsi, l'observation
« minutieuse des incidents divers qui mènent à la catas-
« trophe (ou achèvement du *tout*), jointe à celle des petites
« causes qui les produisent, sera pour nous le meilleur
« moyen d'apprendre cet art, le plus utile de tous, que
« j'appelle l'*Art de Vivre*. »

C'est la première fois que le dessein moralisateur est,
chez Fielding, aussi net et aussi explicite. Quel sera donc
cet Art de Vivre ?

Nous avons eu déjà l'occasion, à vrai dire, lorsque nous
avons parlé de *Tom Jones*, d'en indiquer les règles prin-
cipales. L'évolution de la morale Fieldinguesque se pour-

suit dans *Amelia*, et s'achève, en une conclusion que l'on pouvait en somme prévoir dès l'œuvre précédente. Tout ce que nous avons dit (à propos de *Tom Jones*) de l'appréciation des valeurs morales, de l'importance primordiale du sentiment (1), du rôle essentiel joué par le remords (2), de la bienfaisance supérieure à la perfection, (3) tout ce que nous avons pu ajouter sur le rôle joué dans cette morale par les notions de Nature et de Raison (4), tout cela se trouverait confirmé, presque dans les mêmes ter-

1. J'en pourrais donner de très fréquents exemples. En voici deux : « good minds, that is to say, minds capable of compassion... » (IV, 9) — He had a tenderness of heart which is rarely found among men ; for which I know no other reason, than that true goodness is rarely found among them ; for I am firmly persuaded, that the latter never possessed any human mind in any degree, without being attended by as large a portion of the former » (IX, 4).

2. « In fact, if we regard this world only, it is the interest of every man to be either perfectly good, or completely bad. He had better destroy his conscience, than gently wound it. The many bitter reflections, which every bad action costs a mind in which there are any remains of goodness, are not to be compensated by the highest pleasures which such an action can produce. » (IV, 2) ; cf. tout le chapitre XI, 8, montrant les remords de Booth.

3. « But, Sir cries the young one, a clergyman is a man as well as another ; and if such perfect purity be expected...

— I do not expect it, cries the Doctor, and I hope it will not be expected of us. The Scripture itself gives us this hope, where the best of us are said to fall twenty times a day. But sure, we may not allow the practice of any of those grosser crimes which contaminate the whole mind. We may expect an obedience to the ten commandments, and an abstinence from such notorious vices, as, in the first place, Avarice etc. » Il ajoute ensuite à l'Avarice, l'Ambition et l'Orgueil. Il s'agit ici des ministres de la religion et de l'exemple qu'ils doivent donner aux autres hommes. (IX, 10)

4. « Indeed, my dear Sir, I begin to grow entirely sick of it, cries Amelia, for sure all mankind almost are villains in their hearts.

— Fie, child, cries the Doctor. Do not make a conclusion so much to the dishonour of the great Creator. The nature of man is far from being in itself evil... Bad education, bad habits, and bad customs, debauch our nature, and drive it headlong as it were into vice etc. » (IX, 5)

mes, et il serait fastidieux de le répéter ici. Fielding y ajoute cependant un élément nouveau que nous rencontrons pour la première fois aussi nettement dans son œuvre : l'élément chrétien.

Nous avons bien, à vrai dire, discerné des traces nombreuses d'un christianisme évangélique dans les homélies du bon pasteur Adams : et Tom Jones ne manquait pas de déclarer qu'il était en somme bon chrétien. Mais il y avait entre ces simples indications et le grave enseignement d'*Amelia* la même différence qu'entre Adams et le raisonneur que nous trouvons ici : le Dr Harrison, bienfaiteur actif, mais prédicateur fréquent de la parole divine. Fielding, dans les dernières années de sa vie s'est converti : ou plutôt, si le mot « conversion » paraît un peu gros, et presque impropre pour parler d'un homme qui jamais n'avait été hostile, il a poussé à son terme l'évolution qui le menait vers un christianisme de plus en plus affirmé. Nous savons qu'il travaillait à écrire un grand ouvrage d'apologetique, que la mort l'empêcha de terminer (1). On est frappé, lorsque l'on examine le catalogue de sa bibliothèque, d'y rencontrer un grand nombre d'ouvrages touchant à l'exégèse ou à la controverse religieuse (2). Et j'ai trouvé l'indice le plus net de

1. Voici ce que dit Murphy : « The interests of virtue and religion he never betrayed ; the former is amiably enforced in his works ; and, for the defence of the latter, he had projected a laborious answer to the posthumous philosophy of Bolingbroke ; and the preparation he had made for it of long extracts and arguments from the Fathers and the most eminent writers of controversy, is still extant in the hands of his brother, Sir John Fielding. »

2. Citons entre autres : *South's Sermons*, 6 vol. ; *Deism Revealed*, 2 vol. ; *Collins' Grounds and Reasons of Religion* ; *Chandler's Vindication of Christianity* ; *Toland's Christianity not mysterious* ; *Life of Saint Francis Xavier* ; *Hume's Sacred succession, or Priesthood by divine right* ; *Reynolds on God's Revenge against Murther* ; *A Defence of natural and re-*

cette conversion lorsque j'ai comparé les deux éditions de *Jonathan Wild*. En 1743 Fielding faisait dire à Heart-free : « Si les preuves de l'existence d'un Etre suprême sont aussi fortes que je le crois, etc... » Cette formule est, dans l'édition de 1754, remplacée (1) par la suivante : « Si les preuves du Christianisme... » La correction, même pour un croyant, n'était assurément pas indispensable : elle n'en a que plus d'éloquence. Entre 1743 et 1754, l'honnête Heartfree est passé du déisme au christianisme ; et l'écrivain dont il exprimait l'idéal moral subissait en même temps, la même transformation religieuse. Et voilà pourquoi Booth, dont les idées n'étaient point tout d'abord sans inquiéter un peu sa femme Amelia (2) se convertit en prison après avoir lu les sermons de Barrow, « ce grand homme de bien dont la plume fut certainement guidée par un ange ». (3) Et voilà pourquoi encore le D^r Harrison nous est infligé tout au long avec sa jovialité souvent si pédante, sa charité batailleuse, ses sermons assidus. Il fait une sorte de synthèse de la morale cynique telle qu'on la trouve dans Lucien, et de

vealed religion, 3 vol. ; Locke's, Tillotson's, Clarke's, Boyle's, Bacon's Works ; les *Pensées* de Pascal, etc.

1. « If the proofs of a Supreme Being be as strong as I imagine them, surely enough may be deduced from that ground only to comfort and support etc. » Le texte de 1754 donne : « If the proofs of Christianity be as strong ect. »

2. « I have often wished, my dear, cries Amelia, to hear you converse with D^r Harrison on this subject ; for I am sure he would convince you, though I can't, that there are really such things as religion and virtue. »

This was not the first hint of this kind which Amelia had given ; for she sometimes apprehended from his discourse that he was little better than an atheist : a consideration which did not diminish her affection for him, but gave her great uneasiness... » (X, 9)

3. « If ever an angel might be thought to guide the pen of a writer, surely the pen of that great and good man had such an assistant. » (XII, 5)
Ces mots sont prononcés par Booth.

l'enseignement évangélique tel qu'on le trouve un peu partout. Au reste son christianisme reste très large, et condamne plus que jamais les rigueurs et le formalisme des sectes : un méthodiste apparaît-il dans le roman ? C'est un hypocrite fieffé, un odieux coquin sous ses dehors papelards. La tolérance demeure l'une des vertus essentielles de l'homme de bien. Mais cette tolérance restera chrétienne. La religion est désormais le principe même de la morale fieldingesque.

J'avouerai cependant ici en toute sincérité que je ne suis pas très frappé par cette conversion de Booth : il a douté de la Providence (1) aussi longtemps qu'il a été malheureux ; il croit en Elle dès qu'il devient riche. Sans doute c'est très humain : mais ce n'est pas très philosophique.

La raison en est peut-être que Fielding se soucie maintenant moins que jamais de philosophie pure. Son attitude, à ce moment de sa vie où il est entré en lutte active contre le mal, me fait songer à la parole d'un philosophe moderne (Renouvier) : « La morale est la paix ; la morale appliquée a pour champ la guerre » Fielding, juge, travaille de toutes ses forces dans ce champ de la morale appliquée. Or le contact quotidien avec les coquins qu'on amène à son tribunal de Bow Street l'a conduit à une conclusion qu'il exprime fréquemment dans son *Covent Garden Journal*, au moment même où vient de paraître *Amelia* : « Si les crimes se multiplient, il faut en voir la cause dans le déclin de la religion parmi les basses classes » (2) Il faudra donc, si l'on veut dimi-

1. « I never was a rash disbeliever ; my chief doubt was founded on this, that as men appeared to me to act entirely from their passions etc... » (X, 9)

2. Il avait publié en janvier 1751 « *An Enquiry into the causes of the late increase of robbers etc. with some proposals for remedying this growing*

nuer le nombre des délits, relever la religion. Et Fielding y travaille de son mieux. Il publie en avril 1752 un ouvrage auquel il songeait « depuis assez longtemps », une brochure intitulée « *Exemples de l'intervention de la Providence dans la découverte et la punition de l'assassinat ; où l'on voit plus de trente cas dans lesquels ce crime terrible a été décelé de la manière la plus extraordinaire et la plus miraculeuse.* » (1) Et l'annonce fait ressortir l'utilité de cette brochure « pour les classes inférieures et en particulier pour la jeunesse des deux sexes ; car son amour des récits l'incitera à lire ceux-ci, etc... »

Toutes distances observées entre les deux œuvres, de valeur littéraire fort inégale, il ne faut pas oublier qu'elles sont composées au même moment, par le même auteur ; et c'est bien la Providence des « Exemples »,

evil. » Il y proposait un certain nombre de remèdes dont quelques-uns furent introduits dans la législation presque aussitôt. Mais il y avait plus à faire, et Fielding en même temps qu'une réforme judiciaire réclame une réforme morale. Pour les allusions à la réforme religieuse, voir le « *Covent Garden Journal* » (February passim). Il y écrit le 3 mars : « More murders and horrid barbarities have been committed within the last twelvemonth, than during many preceding years. This as we have before observed, is principally to be attributed to the declension of Religion among the common people. »

1. *Examples of the interposition of Providence in the detection and punishment of murder.* Containing above thirty cases, in which this dreadful crime has been brought to light, in the most extraordinary and miraculous manner ; collected from various authors, ancient and modern, With an introduction and conclusion, both written by Henry Fielding Esq. — L'ouvrage est dédié « to the Right Rev. Father in God, Isaac Lord Bishop of Worcester. » — Nous trouvons déjà dans *Tom Jones* cette phrase curieuse : « Here an incident happened of a very extraordinary kind : one indeed of those strange chances, whence very good and grave men have concluded that Providence often interposes in the discovery of the most secret villany, in order to caution men from quitting the paths of honesty, however warily they tread in those of vice. » (T. J., XVIII, 3) Il y songeait donc effectivement « depuis assez longtemps. »

qui vient à la fin d'*Amelia* punir si « miraculeusement » (le mot se retrouve là aussi) les faussairee et les criminels. On pourrait dire, en retournant notre phrase de tout à l'heure, que l'argument n'est peut-être pas très philosophique, mais qu'à tout prendre il est humain : et c'est ce que lui demande avant tout le juge de Bow Street. Il s'adresse à des hommes : les hommes ne sont pas philosophes.

Or nous retrouvons à chaque page d'*Amelia* cette orientation pratique — j'allais dire pragmatique — du raisonnement moral de Fielding. Ce réaliste introduit son réalisme jusque dans son éthique. Il s'attaque résolument à la vie quotidienne de ses contemporains et cherche par quelles multiples réformes il lui sera possible de l'épurer. Son livre abonde dès lors en plaidoyers, en raisonnements sur toutes les questions du jour, depuis l'éducation des femmes jusqu'à la réorganisation de la police. Il réclamera des lois mieux faites pour la répression des délits (1), du recel, de l'adultère. On sent s'affirmer chez lui le mouvement d'opinion qui a fini par débarrasser l'Angleterre moderne du duel, (2) tué par le ridicule.

1. Voir, pour un exemple très net, le livre I, 4, à propos des chinoiserries de la liberté sous caution, accordée pour le cas de « perjury » mais refusée pour le cas de « felony », et la note « By removing etc. » De même XI, 7, où le juge se plaint que les poursuites contre les recéleurs soient rendues presque impossibles par la loi. « As to this offence, to say the truth, I am almost weary of prosecuting it ; for such are the difficulties laid in the way of this prosecution, that it is almost impossible to convict anyone of it. »

2. V, 6 ; IX, 3 ; XII, 3, où est surtout employé l'argument religieux : Honour ! nonsense ! Can honour dictate to him to disobey the express commands of his Maker, in compliance with a custom established by a set of blockheads, founded on false principles of virtue, in direct opposition to the plain and positive precepts of religion, etc... » — La question du duel se posera aussi pour Grandison.

Booth étant militaire, on nous parlera beaucoup de l'armée où l'officier est mal payé (1), trop loin du soldat, où des jeunes gens recommandés sont trop souvent promus au détriment des vieux serviteurs (2). Surtout, le livre contiendra un réquisitoire impitoyable contre les sottises d'une jurisprudence désuète, contre les mauvais juges (3), contre l'abominable organisation des prisons, faites pour encourager le crime en achevant de corrompre les criminels.

Mais plus encore que toutes ces réformes pratiques, il en est une que Fielding réclame avec une gravité calme et impressionnante : c'est la réforme des mœurs politiques. Un dialogue du Dr Harrison avec un pair, à qui il est venu recommander Booth, analyse profondément, durement, le mal dont souffre l'Angleterre, en proie à la corruption

1. « ... How is it possible that, without running in debt, any persons should maintain the dress and appearance of a gentleman, whose income is not half so good as that of a porter ? . It is true that this allowance, small as it is, is a great expense to the public ; but if several more unnecessary charges were spared, the public might, perhaps, bear a little increase of this, without much feeling it. » (IV, 8)

2. « Atkinson now returned to his guard, and went directly to the officer to acquaint him with the soldier's inhumanity ; but he, who was about fifteen years of age, gave the serjeant a great curse, and said the soldier had done very well... » (IV, 7).

Il est évident que F. a dû connaître les griefs des officiers par son père.

3. Le chapitre 2 du livre I, contient une peinture extrêmement dure de juge ignorant. Le juge Thrasher, qui n'était impartial « que dans les causes où il n'avait rien à gagner ni d'un côté ni de l'autre », nous est montré dans l'exercice de ses fonctions. Il refuse d'entendre les témoins ou les envoie en prison, et nous assistons à trois ou quatre condamnations à la fois grotesques et odieuses.

D'autres passages rappellent l'*Inquiry* de Fielding ; cf. dans ce même chapitre 2, la protestation contre l'âge avancé des gardes de nuit, ou Watchmen, de la cité de Londres.

Pour les prisons, voir en particulier le chapitre 3 du livre I

politique et à l'irrégion (1). « Tout grand royaume passe
 « par les mêmes phases que le corps humain. Dans sa
 « jeunesse les arts et la guerre l'élèvent à la puissance et
 « à la prospérité. Il en jouit pendant quelque temps ; il est
 « alors, peut-on dire, dans la force de l'âge, et profitant à
 « l'intérieur des bienfaits de la paix, il fait craindre à
 « l'étranger toutes les horreurs de la guerre. Mais il
 « arrive à la fin que cette prospérité même devient une
 « source de corruption ; et c'est alors que survient la vieillesse. Vertu, science, art, industrie dégénèrent peu à
 « peu. La nation s'enfonce dans l'indolence, le luxe et la
 « prostitution. Elle s'amollit à l'intérieur, elle apparaît
 « méprisable à l'extérieur ; et sa misère devient telle,
 « qu'elle ressemble à un homme parvenu au stade de la
 « vieillesse la plus décrépite, qui songe avec indifférence
 « à sa dissolution prochaine. » Le lord, qui fait de l'Angleterre une peinture si sombre, croit cette décadence irrémédiable. Si même il se trouvait un ministre assez idéaliste pour entreprendre de « nettoyer ces écuries d'Au-

1. Il faudrait citer en entier le chapitre 2 du livre XI : « Do you not know, doctor, that this is as corrupt a nation as ever existed under the sun ? And would you think of governing such a people by the strict principles of honesty and morality ?

« If it be so corrupt, said the doctor, I think it is high time to amend it ; or else it is easy to foresee that Roman and British liberty will have the same fate ; for corruption in the body politic as naturally tends to dissolution as in the natural body » à quoi le lord réplique que le mal est plus grave. Le pays meurt de vieillesse ; et la peinture qu'il en fait est si triste que le docteur répond : « This is a melancholy picture indeed ; and if the latter part of it can be applied to our case, I see nothing but religion, [which would have prevented this decrepit state of the constitution], should prevent a man of spirit from hanging himself out of the way of so wretched a contemplation... » Les mots entre [] ont été ajoutés dans l'édition définitive d'*Amelia*, faite, nous dit-on, d'après « un exemplaire corrigé par Mr Fielding ». Ils n'en prennent que plus d'importance, pour accentuer la conversion de Fielding.

gias », il n'aurait pas la confiance de ses contemporains, trop souvent bernés. « Imaginez-vous que s'il se trouvait un ministre aussi vertueux que vous le désirez, la nation voudrait croire à sa vertu ? » A quoi le D^r Harrison répond qu'elle aurait raison de se méfier ; « mais, ajoute-t-il, « croyez-vous qu'au Groenland, lorsqu'après une saison si « longue de froid et de nuit le soleil fait sentir sa lumière « et sa chaleur, croyez-vous que les habitants se laissent « aisément persuader qu'il a recommencé de briller ? »

Quelle amertume découragée, et quel pessimisme ! Nous sommes loin déjà de *Tom Jones* (T. J. XIV, 1) où Fielding, on s'en souvient, soutenait — sans doute contre Richardson — que l'Angleterre de son temps était moins vicieuse que frivole, moins débauchée que vaniteuse. L'atmosphère de crime et de déchéance morale dans laquelle sa profession le fait vivre a fini par produire sur lui son effet. De là cette tristesse (1). Elle nous fait invinciblement songer au cri de désespoir que poussera Chesterfield quelques années plus tard. « Nous ne sommes plus une nation ! »

We are no longer a nation. Une vague de pessimisme passe sur l'Angleterre vers 1750 et dans les années qui suivent. Elle aboutira en 1757 à l'« Estimate » de Brown, qui éveillera si vigoureusement la conscience de ses compatriotes. Mais le grand restaurateur de l'énergie anglaise sera Pitt, Pitt l'admirateur et le fidèle ami de Fielding, « Je veux éveiller l'Angleterre, dira-t-il, de cet état de mollesse où il suffit de vingt mille Français pour la faire trembler. » L'épithète (*enervate*) est la même dont s'était servi Fielding (2). Chose curieuse qu'à la veille même du

1. Comparer encore ce que nous avons dit de la seconde édition de *Jonathan Wild*, de la sédition dans la prison, et du « Speech of the grave man ». Cette seconde édition est postérieure à *Amelia* de deux ans.

2. « It is enervated at home, becomes contemptible abroad » avait écrit

prodigieux triomphe de l'Angleterre on y rencontre si souvent cette tristesse désespérée. Tous les historiens ont constaté cette sorte de neurasthénie collective, que suivra le sursaut victorieux de la Guerre de Sept ans.

Fielding voit nettement le mal ; mais c'est par la religion surtout qu'il semble vouloir y remédier. *Amelia* est, de propos délibéré, un roman moralisateur, et de moralisation chrétienne, « The following book is sincerely designed to promote the cause of virtue », ainsi s'exprime la dédicace à Ralph Allen, en des termes que n'eût point désavoués Richardson. Et si différente que reste malgré tout leur manière de servir « la cause de la vertu », il est certain que celle de Fielding, dans *Amelia*, s'est rapprochée de celle de l'écrivain qu'il appelle désormais « l'ingénieux auteur de *Clarissa* ». *Amelia* Booth est plus sensible, plus tendre que n'était *Sophia Western* ; moins virile, elle a des vapeurs, s'évanouit, larmoie abondamment au moindre prétexte. Le rire pour le rire, le comique désintéressé, a presque disparu de l'œuvre. Ce qui le remplace, ce sont d'une part la satire des « fléaux publics et privés qui infestent à présent notre pays » (1), et d'autre part une sensiblerie envahissante, des descriptions attendrissantes insérées avec l'intention avouée de faire pleurer le public sentimental (2), de véritables « scènes

Fielding (*loc. cit.*). Pitt s'écriera en prenant le pouvoir : « I want to call England out of that enervate state in which twenty thousand men from France can shake her. »

1. Voici la première phrase de la dédicace à Ralph Allen : « Sir, the following book is sincerely designed to promote the cause of virtue, and to expose some of the most glaring evils, as well public as private, which at present infest the country. »

2. La dédicace dit encore : « The good-natured reader, if his heart should be here affected, will be inclined to pardon many faults for the pleasure he will receive from a tender sensation. » Il y a mieux, ou pire : En annonçant une scène tendre, Fielding écrit : « We shall... place this

de mouchoirs » qui donnent à cette œuvre, parfois, de fausses allures de roman « larmoyant ».

Au reste, s'il nous faut un témoignage, plus net encore que notre impression, de ce changement dans les idées de Fielding, nous le trouverons dans une page curieuse du *Covent Garden Journal* du 4 février 1752. Prenant pour texte une opinion de... Richardson, suivant laquelle le comique ne saurait être qu'un moyen vers une fin plus haute, et doit se borner à « servir de véhicule à l'enseignement moral », notre auteur entreprend de nous énumérer les maîtres du comique. Les trois plus grands — nous ne pouvons guère nous en étonner — sont Lucien, Cervantès et Swift. Et Fielding leur adjoint bientôt Shakespeare et Molière « et quelques autres écrivains qui, doués des mêmes talents, les ont employés aux mêmes fins ». Il en est d'autres au contraire qui ont fait un si mauvais usage de leurs talents qu'aucun homme de bien n'aurait regretté la perte de leurs ouvrages si le bourreau les avait détruits. Mais qui sont ces criminels ? « Je n'ai pas peur de nommer Rabelais, et même Aristophane. Car, si je puis franchement exprimer mon opinion sur ces deux écrivains et sur leurs œuvres, ils me paraissent avoir eu l'intention bien nette de chasser du monde, par le ridicule, toute modestie et décence, toute vertu et religion » (1).

scene in a chapter by itself, which we desire all our readers who do not love, or who perhaps do not know the pleasure of tenderness, to pass over ; since they may do this without any prejudice to the thread of the narrative. » (III, I).

1. « There are some, however, who, though not void of these talents, have made so wretched a use of them, that, had the consecration of their labours been committed to the hands of the hangman, no good man would have regretted their loss ; nor am I afraid to mention Rabelais, and Aristophanes himself in this number. For, if I may speak my opinion freely of these two last writers, and of their works, their design appears to

Comme nous sommes loin de *Tom Jones* et de son invocation aux dieux du rire, parmi lesquels étaient cités en bonne place ce même Aristophane et ce même Rabelais ! Pourquoi sont-ils désormais condamnés ? C'est qu'en passant de *Tom Jones* à *Amelia*, nous sommes passés du sentiment à la sensibilité, du roman moral au roman moralisateur. Il semble qu'en prenant contact (comme magistrat) avec les réalités quotidiennes du crime, Fielding ait peu à peu senti l'utilité pratique de la morale bourgeoise qu'il avait autrefois bafouée. Rabelais, Aristophane lui paraissent désormais des auteurs dangereux : juge, et chargé comme tel de défendre la moralité publique, il livrerait leurs œuvres au bourreau. Et c'est ainsi que peu à peu le magistrat, en lui, tuait l'artiste.

IV

Ayant, comme il convient, exprimé mon admiration pour la beauté neuve de l'analyse psychologique que renferme *Amelia*, je n'en suis que plus à mon aise pour oser ici un aveu : c'est que je traiterais volontiers avec indulgence ceux qui, malgré toutes ses qualités, ont trouvé cette œuvre un peu longue.

Les contemporains avaient attendu beaucoup de l'auteur de *Tom Jones*. Cette attente d'*Amelia* explique que le succès de librairie, au début, ait été fort grand : il fallut une réimpression dès le premier jour (1). Mais la

me very plainly to have been to ridicule all sobriety, modesty, decency, virtue, and religion, out of the world. »

1. Le témoignage du Dr Johnson cité plus haut (p. 254, note 1) montre que la première édition fut épuisée dès le premier jour. Elle était de 5.000 exemplaires. Le second tirage, de 3.000, fut publié en janvier 1752 ; et il ne fut pas nécessaire d'en faire un autre avant l'édition des Œuvres

lecture du roman désappointa un peu. On n'en trouve pas seulement le témoignage dans la correspondance de Richardson, dont le jugement serait évidemment suspect ; on le rencontre encore dans les revues du temps. Tous les ennemis politiques de Fielding, tous les gazetiers qu'il avait malmenés, prennent alors leur revanche. Et Fielding lui-même semble avouer sa déception de ce succès contesté. Il institue en effet, dans son *Covent Garden Journal* (25 janvier), un Tribunal, une « Court of Censorial Inquiry » devant laquelle *Amelia* est citée à comparaître, pour répondre du crime d'Ennui. Tout d'abord le Conseiller La Ville (Counsello Town) l'accuse de n'être qu'une « méchante production », *very sad stuff* (1). *Amelia* n'est qu'une « femme de peu », une « poule mouillée », une « sotte ». Son adversaire lui reproche sa mollesse, ses évanouissements fréquents, ses habitudes serviles, comme d'habiller elle-même ses enfants et de faire la cuisine ; il trouve enfin qu'elle pardonne vraiment trop à son mari. Et le Conseiller d'établir que le livre ne renferme « aucun esprit, aucune connaissance de la nature humaine ou du monde », que tout en somme y est condamnable. Mais voici qu'un « homme grave » se présente à la barre du tribunal. Il s'avoue le père de l'accusée, qu'il déclare être, de tous ses enfants, « la favorite ». Et il la défend surtout en proclamant qu'elle se conforme aux « règles » fondées sur la pratique des

Complètes de 1762. Ainsi donc succès du premier tirage, et échec du second (Cf. Paul de Castro, *Notes and Queries*, November 1917).

1. Fielding reproduit textuellement les reproches faits par tous ses critiques à son livre. C'est ainsi que Mrs Carter écrivait à Miss Talbot peu après la publication d'*Amelia* : « Methinks I long to engage you on the side of this poor unfortunate book, which I am told the fine folks are unanimous in pronouncing to be very sad stuff. » *Letters between Mrs Elizabeth Carter and Miss Catherine Talbot*, 1809, vol. II, p. 71.

meilleurs écrivains. « Ni Homère ni Virgile ne les ont
 « suivies avec plus d'attention que moi, et tout lecteur
 « honnête et cultivé pourra voir que c'est ce dernier qui
 « m'a servi de modèle. »

« Je ne pense pas que mon enfant soit sans défaut ;
 « mais certainement elle ne mérite pas toute l'acrimonie
 « avec laquelle elle a été traitée par le public. Pourtant je
 « n'ai pas actuellement l'intention de me défendre ; mais
 « je me soumettrai à un compromis qu'a toujours accepté
 « le tribunal dans ces sortes de poursuites du chef d'Ennui.
 « Je vous le déclare donc solennellement, Monsieur le Cen-
 « seur : aucun enfant de moi, né de la même Muse, ne
 « troublera plus jamais le monde (1)... »

1. « If you, Mr Censor, are yourself a parent, you will view me with compassion when I declare I am the father of this poor girl the prisoner at the bar ; nay, when I go further, and avow, that of all my offspring she is my favourite child. I can truly say that I bestowed more than ordinary pains in her education ; in which I will venture to affirm, I followed the rules of all those who are acknowledged to have writ best on the subject ; and if her conduct be fairly examined, she will be found to deviate very little from the strictest observation of all those rules : neither Homer nor Virgil pursued them with greater care than myself, and the candid and learned reader will see that the latter was the noble model, which I made use of on this occasion.

« I do not think my child is entirely free from faults. I know nothing human that is so ; but surely she doth not deserve the rancour with which she hath been treated by the public. However it is not my intention, at present, to make any defence ; but I shall submit to a compromise, which hath been always allowed in this court in all prosecutions for dulness. I do, therefore, solemnly declare to you, Mr Censor, that I will trouble the world no more with any Children of mine by the same Muse. »

Richardson enregistre avec joie cet aveu de son adversaire. Il écrit à Mrs Donnellan, le 22 février 1752 : « Mr Fielding has over-written himself, or rather under-written : and in his own journal seems ashamed of his last piece : and has promised that the same muse shall write no more for him. The piece, in short, is as dead as if it had been written forty years ago, as to sale. » Et il continue par ces quelques phrases qui le

Faisons aussi grande qu'il convient la part de l'ironie : nous n'en sommes pas moins très loin du ton batailleur des préfaces de *Tom Jones* ou des apostrophes de *Joseph Andrews*. Fielding nous apparaît vieilli (1), las de lutter, las de répondre toujours aux mêmes reproches incessamment répétés. Sarah Fielding sa sœur le défend vers la même époque dans son curieux roman *The Cry*. Un auteur comique, écrit-elle, a de la peine à s'échapper de sa prison. Le public ne veut plus accepter de lui que du rire et des plaisanteries. « Qu'il s'avise de composer des peintures agréables de la nature humaine, qu'il pénètre jusqu'aux recoins les plus cachés du cœur de l'homme : tout le monde le critiquera, le trouvera triste et ennuyeux (2). » Confiance précieuse d'une intention

peignent lui-même, dans tout l'aveuglement de sa haine : « You guess that I have not read *Amelia*. Indeed I have read but the first volume. I had intended to go through with it ; but I found the characters and situations so wretchedly low and dirty, that I imagined I could not be interested for any one of them... »

1. Il n'avait alors que 44 ans, mais parle de lui-même, dans le *Procès d'Amelia*, comme d'un « old man ».

2. Cf. *The Cry*, roman de Sarah Fielding et Miss Collier, pp. 169-170. Ce passage contient sans aucun doute possible la reproduction des idées de Fielding sur Adams, en même temps qu'une allusion au demi-succès d'*Amelia*. « That strong and beautiful representation of human nature, exhibited in Don Quixote's madness in one point, and extraordinary good sense in every other, is indeed very much thrown away on such readers as consider him only as the object of their mirth. Nor less understood (*sic*, mais il faut sans doute lire *misunderstood*) is the character of Parson Adams in *Joseph Andrews* by those persons who, fixing their thoughts on... some oddnesses in his behaviour, and peculiarities in his dress, think proper to overlook the noble simplicity of his mind, with the other innumerable beauties of his character... That the ridiculers of parson Adams are designed to be the proper objects of ridicule (and not that innocent man himself) is a truth which the author hath in many places set in the most glaring light... »

We are very apt to do as manifest an injury to comic writers, as we do to the characters they represent ; and because they here and there

nouvelle, avec qui nous justifie d'avoir vu, en cette œuvre suprême de Fielding, autre chose qu'une reprise plus faible des thèmes de *Tom Jones*. Il n'est plus question ici d'une « épopée comique en prose ». *Amelia* est un roman psychologique, au sens le plus moderne du mot. Et si parfois il s'alourdit de propagande morale, religieuse ou sociale, si une peinture un peu flâneuse des caractères y nuit à la rapidité de l'action, nous pouvons certes le regretter, mais nous ne pouvons reprocher à Fielding de n'avoir pas réalisé ce qu'il avait voulu faire. *Amelia* n'a peut-être pas trouvé le public qu'elle méritait. La profondeur et le pathétique de son analyse n'ont pas toujours été discernés par les lecteurs de son temps ou du nôtre. Je m'excuse auprès des miens, si je ne les leur ai pas fait sentir aussi pleinement que je l'aurais voulu (1).

properly embellish their pictures with risible figures, we want to turn the whole into farce, by desiring to see nothing but the grotesque : we expect in every page to meet with such jests as shall distort our features into a broad grin ; otherwise, let them paint the most agreeable images of human nature, let them ever so accurately search the inmost recesses of the human heart, there is a general outcry up against them, that they are spiritless and dull... »

1. Je ne sache pas qu'aucun contemporain ait porté sur *Amelia* un jugement plus ferme, plus juste de ton — avec quelques taches — que Clément, l'auteur des *Cinq années littéraires* (lettre 91, datée Londres, 1^{er} janvier 1752) ; et ce long examen de l'œuvre contient sur la « vulgarité » prétendue de Fielding une phrase que l'on prendrait volontiers pour épigraphe d'une étude sur son génie : « Rien n'est trop bas dans la nature pour un être vraiment noble. »

CHAPITRE VI

CONCLUSION

LE ROMAN FIELDINGESQUE

Il existe dans la vie de chacun de nous une période pendant laquelle il est *lui-même* avec le plus de force et de plénitude. Lorsque cet épanouissement du moi coïncide avec une égale maturité de la conscience morale, de l'intelligence et du sens artistique, l'homme est prêt, si les circonstances le favorisent, à donner sa plus haute création.

C'est ce rare et bel équilibre qu'a atteint Fielding pendant les dix années de son existence qui ont vu paraître ses quatre grands romans. Leur diversité exprime toute la richesse de son moi : et je voudrais, après avoir analysé ces œuvres, tenter maintenant de voir d'ensemble la période de vie psychologique et d'expérience littéraire dont elles sont restées les témoins.

Nous avons pu constater, en passant d'un roman à l'autre, une évolution de plus en plus nette. Et si nous voulions la définir immédiatement par ses deux points extrêmes, nous pourrions dire que Fielding est parti d'une œuvre de critique intellectuelle, qui était *Jonathan Wild*, pour finir, avec *Amelia*, par une œuvre de sentiment.

Nous ne possédons pas, à vrai dire, le point de départ exact de cette évolution. Les pièces de théâtre, qui auraient pu nous le fournir, étaient une expression trop im-

personnelle, trop commandée à la fois par une impérieuse tradition littéraire et par le goût frivole du public payant, pour que nous puissions leur consentir une vérité de confession. Et de même un journal comme *The Champion*, ne saurait nous être très utile à cet égard. Il est trop gauchi de passion politique éphémère, trop soucieux aussi de contenter ses commanditaires, pour posséder une valeur de document profond. Cette valeur psychologique, je crois avoir montré qu'au contraire le premier *Jonathan Wild* l'aurait possédée. J'ai parlé assez longuement de cette œuvre. J'ai essayé de l'imaginer sous sa forme primitive, avant qu'elle ne fût atténuée et sentimentalisée par l'auteur de *Joseph Andrews* en 1743, par celui d'*Amelia* en 1754. La première version, je crois avoir démontré que nous pouvons l'imaginer comme une œuvre d'ironie acide, sans mélange : et même dans la forme adoucie qui nous est parvenue, *Jonathan Wild* reste l'un des plus grands livres d'ironie qui aient jamais été écrits.

Or cette ironie, jeu de l'intelligence, se rencontre encore dans *Joseph Andrews*. Mais la nuance est là, infiniment moins vive ; la parodie, moins profonde, n'attaque plus un personnage odieux, ministre corrupteur, mais un pédant ridicule, le pédant de vertu. Enfin, avec le caractère d'Adams, le comique sentimental fait son entrée dans le roman fieldinguesque.

Tom Jones, nous l'avons vu, marque le parfait équilibre entre les tendances extrêmes du comique de Fielding. Ironique encore lorsqu'il parle d'un Blifil, d'un Thwackum ou d'un Square, l'auteur laisse le sentiment envahir sa peinture de Tom, de Sophia ou même celle de Western. L'une des raisons en est que ses personnages, pourrait-on dire, sont désormais vus et peints de l'intérieur. De plus en plus, sous les gestes on nous fait connaître ou deviner

les intentions qu'ils cachent, plus souvent encore qu'ils ne les révèlent. De plus en plus nous sont expliqués les motifs qui font agir les divers personnages. Mais ceci ne tend-il point peu à peu à faire disparaître le comique ? Nous ne rions plus guère d'un héros de comédie le jour où nous comprendrons les raisons profondes qui lui ont fait commettre une action en apparence ridicule. Plus nous *sentirons* comme lui, moins il nous sera facile de prendre à son égard l'attitude détachée du moqueur. Tom Jones ou Sophia Western, psychologiquement plus riches que Joseph Andrews ou Fanny, émeuvent beaucoup plus qu'eux notre sympathie ; or « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion ». Et le rire, dans *Tom Jones*, s'éloigne de plus en plus des protagonistes pour se réfugier parmi les personnages secondaires.

L'évolution est achevée avec *Amelia*, roman d'analyse sentimentale, histoire touchante d'un couple réel jeté dans les complications d'une existence difficile. Ici le rire a complètement cessé d'être au centre de l'œuvre : il n'en est plus qu'un des agréments.

Si entière à vrai dire que soit une évolution, elle ne transforme cependant que des éléments existants : Saint Augustin n'eût pas cherché Dieu, s'il ne l'avait déjà trouvé... Ainsi le Fielding de la fin, celui des *Exemples d'intervention de la Providence*, se trouve déjà préformé dans l'historien de Jonathan Wild et de sa marche à la potence ; de même l'auteur d'*Amelia* reprend un sujet qui avait tenté le dramaturge de *The Modern Husband*. Il y a là des preuves d'une continuité singulière : seul le point de vue a changé d'une œuvre à l'autre. Lequel, du Fielding ironique du début ou du Fielding sentimental de la fin, était le *vrai* Fielding ? Qui se chargera de le dire ? Lui sans doute moins que tout autre.

Au début c'est la « raison », à la fin le sentiment qui prend la direction de sa vie psychologique. Mais les deux éléments sont toujours là : nous avons vu combien il serait vain de prétendre les séparer.

Ce qui donne cependant une importance particulière à cette évolution d'une âme, c'est qu'elle se trouve placée au centre même de son époque. Fielding est comme la conscience profonde et explicite de sa génération. Il a vécu avec elle, mieux encore, en elle.

Remarquons en effet tout d'abord qu'il connaît de près — on pourrait dire personnellement — toutes les classes de la société anglaise. Jeune, presque enfant encore, il est mûri par des querelles de famille. Il apprend alors à observer et à se méfier, et à ne pas trop compter sur autrui. Sa résidence à Leyde, ses séjours à Londres où son père lui sert sans doute d'introduit, ses voyages fréquents en province, sa profession d'avocat, ses métiers de pamphlétaire, de dramaturge, de directeur de théâtre, enfin son poste de magistrat, lui fournissent les documents humains les plus divers. Encore faut-il ajouter que sa naissance et son éducation de gentleman (qui reste un gentleman) lui permettent de *dominer* toute cette expérience. Si médiocre que soit le milieu où le sort hostile le force parfois à vivre, il ne peut jamais avoir la sensation d'en faire partie, qu'aurait peut-être un écrivain venu d'en bas. Il est Henry Fielding *Esquire* : il y tient, il le proclame, et ses ennemis de Grub Street ne le lui pardonnent pas. Richardson qui, lui, n'est pas un « gentleman » au vieux sens du mot (1), se venge en l'appelant « commun ». Mais là est peut-être au contraire

1. « Unlike Fielding, he was not a gentleman » dit un peu durement, mais justement, Mr Saintsbury de Richardson.

l'un des secrets de la grandeur de Fielding. Jamais il ne sera *pris* lui-même dans la vie qu'il observe (au contraire de Richardson, qui se laisse prendre à la vie bourgeoise qu'il décrit). Fielding, lui, s'en détache, en avocat ou en médecin ; il la voit et la juge, la sienne comme celle des autres (1).

De quel coup d'œil profond il la scrute, avec quelle maîtrise, quelle lucidité admirable et pathétique il la reproduit, nous venons de le voir d'un bout à l'autre de son œuvre, que couronne le cruel examen de conscience d'*Amelia*.

Plongé dans sa génération, Fielding en manifeste dans son progrès personnel l'évolution interne (2). On l'a souvent dit, le XVIII^e siècle voit l'Angleterre passer (comme la France) (3) du règne de la raison au règne du sentiment. Pour sommaire qu'elle puisse paraître, la formule est exacte et expressive. On trouvera analysée par M. Caza-

1. « Fielding's talent was observation, not meditation » (Coleridge, *Anima Pœtæ*, p. 166, London, Heinemann).

2. Voici en quels termes Leslie Stephen définissait ce caractère « représentatif » de Fielding : « A complete criticism of the English artistic literature of the eighteenth century would place Fielding at the centre, and measure the completeness of other representatives pretty much as they recede from or approach to his work. Others, as Addison or Goldsmith, may show finer qualities of workmanship and more delicate sentiment ; but Fielding, more than anyone, gives the essential, the very form and pressure of the time. » (*English thought in the eighteenth Century*, II, p. 380).

3. Sainte-Beuve écrit fort justement, à propos de la querelle entre M^{me} du Deffand et M^{me} de Lespinasse : « L'union ne pouvait guère subsister entre ces deux femmes, y eussent-elles chacune mis beaucoup du leur... Elles étaient de générations trop différentes. M^{me} du Deffand représentait le siècle avant Jean-Jacques, avant l'exaltation romanesque ; elle avait pour maxime que « le ton de roman est à la passion ce que le cuivre est à l'or ». Et M^{me} de Lespinasse était de cette seconde moitié du siècle dans laquelle entrait à toute force le roman. » *Causeries du lundi*, t. I, p. 419.

mian (1) avec une ampleur qui ne nous est pas permise ici, cette oscillation qui porte l'âme anglaise, à cette époque, du « classicisme » au « romantisme », d'une phase « intellectuelle » à une phase « imaginative ou émotionnelle », émotionnelle d'abord (ou sentimentale), et plus tard imaginative. Lancé dès le début du siècle, le mouvement qui aboutira au romantisme se heurte successivement aux résistances que lui opposent un Addison, un Pope, un Johnson, défenseurs des disciplines menacées. Et M. Cazamian a eu raison à mon sens de ne point séparer leurs trois efforts classiques, qui tous sont des efforts d'arrêt.

Or c'est vers le milieu du siècle que l'élan, pressenti depuis le début, devient décisif. Certes il ne se produit point alors une « mue » subite de l'âme anglaise ; mais ces années (qui coïncident à peu près avec la grande période fieldinguesque), sont marquées par une poussée générale des forces sentimentales qui veulent renouveler l'Angleterre.

En politique, après la période de scepticisme et de corruption à laquelle a présidé Walpole, une série de convulsions obscures préparent la grande renaissance du patriotisme qui s'incarnera en la personnalité de Pitt. En matière religieuse, cet âge voit se produire la grande émotion du méthodisme, dont l'influence parmi ses fidèles et la contagion parmi ses ennemis mêmes sont incalculables : car elle décide véritablement des formes que prendra la mentalité religieuse anglaise contemporaine. Un Fielding, qui traite les méthodistes d' « enthousias-

1. Cf. L. Cazamian. *L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre*, ch. VI ; M. Cazamian y définit « le passage du ton rationnel au ton sentimental du moi » qui caractérise l'histoire psychologique du xviii^e siècle anglais.

tes » (autant dire de fous) est cependant conduit, peut-être par le voisinage même de cette foi profonde, à faire un retour sur lui-même et à revenir aux formes les plus directes, les moins dogmatiques du christianisme primitif. La fin du siècle ne verra plus guère de ces controverses rationalistes sur la religion qui en avaient marqué la première moitié. On ne se battra plus à coups d'arguments « rationnels ». Car vous pouvez bien discuter avec des gens qui croient par « raison », mais quel argument intellectuel pourrait trouver prise sur le sentiment ? Ainsi les vieilles lois, la vieille religion ne suffisent plus. Le sentiment patriotique, avec un Pitt, refait alors cette union nationale que la vieille autorité bafouée était impuissante à rétablir (1) ; le sentiment religieux, grâce au méthodisme et aux renouvellements de sensibilité qu'il entraîne, recrée une religiosité qu'avaient à peu près détruite les controverses pour ou contre les déistes.

Le renouveau est aussi certain en morale, qui au reste ne se sépare guère de la religion. Et la victoire du sentiment est ici d'autant plus facile que la morale est toujours le point faible de tout système intellectualiste. Quel idéal moral avait l'âge de Congreve, celui même de Pope ? Voici que Richardson écrit *Pamela*, et Fielding se gausse copieusement de lui dans *Joseph Andrews*. Mais quelle morale proposera-t-il pour remplacer la sienne ? Nous avons essayé de la définir lorsque nous avons parlé de *Tom Jones* ; altruisme, sentiment du bien, mélange ingénieux de stoïcisme et de christianisme, où la morale sentimentale du Christ prendra de plus en plus (avec *Amelia*) la place prépondérante : ainsi donc un Fielding même nous prêche une morale de sentiment, et de sentiment religieux !

1. Fielding, par ses journaux, fait beaucoup pour cette renaissance du sentiment patriotique.

Combien ce mouvement est universel à l'époque, et combien les circonstances le déterminent ! Fielding ne s'y donnera tout entier qu'avec son *Amelia* ; c'est-à-dire qu'il n'est tout entier conquis à l'élan nouveau que le jour où son expérience de magistrat lui permet de sonder la démoralisation profonde d'une société qu'il avait jusque-là jugée plutôt frivole que vicieuse. Lorsque le juge de Bow-Street s'aperçoit que la critique intellectuelle, destructrice des institutions et des croyances, a atteint les couches sociales profondes, il sent l'urgence d'une réforme, et que cette réforme pour agir rapidement dans les sphères qu'il faut atteindre, doit être une réforme *sentimentale* : de là les *Exemples*, de là certaines pages d'*Amelia*. Rien, mieux que cette conversion opérée par l'expérience, ne peut nous montrer combien les conditions sociales ou politiques rendaient impérieuse, vers le milieu du siècle, la volonté de réforme. C'est une sève qui monte de partout, et veut régénérer le vieil arbre corrompu.

Mais les ouvriers de cette réforme ne sont point tous de purs sentimentaux. Fielding, Hogarth ou Garrick, ou Haendel que je voudrais joindre à eux, acceptent et emploient le sentiment, mais ils ne veulent pas sortir des disciplines intellectuelles de l'art. Deux générations littéraires au cours du XVIII^e siècle ont essayé successivement de maintenir l'ordre classique. Celle de Pope a réussi à conserver intactes les formes traditionnelles. Celle de Johnson ne les a pas non plus modifiées, mais elle a vu la prodigieuse fortune d'une forme littéraire nouvelle, plus souple et mieux adaptée aux sensibilités impatientes de réforme : le roman moderne, transposition artistique de la réalité quotidienne.

Or ici encore, où il s'agit d'une évolution purement littéraire, la carrière de Fielding est aussi éminemment

« représentative » que lorsqu'il s'agissait de la transformation psychologique et morale de sa génération. Lui aussi, comme on l'avait fait à l'époque de Pope, a voulu d'abord s'exprimer dans les formes classiques : le poème (épître ou satire), l'essai, surtout le théâtre, où il paraît croire quelque temps qu'il a trouvé sa voie. Mais nulle part il ne peut donner figure à son génie. C'est que ces formes classiques étaient désormais périmées, stériles, et ne vivaient plus que des souvenirs d'une gloire abolie. Voici cependant que les circonstances, après l'avoir chassé du théâtre, le mettent sur la voie d'une nouvelle forme d'art, où nulle tradition désuète ne gênera le libre essor de son inspiration. Certes le roman ne naît pas avec lui. Fielding n'est pas, — ni personne — « the Father of the English Novel ». Le roman existait déjà ; il a toujours existé depuis qu'il y a des hommes, qui aiment à entendre conter des histoires ; mais il n'avait pas produit en Angleterre de ces chefs-d'œuvre qui pèsent de tout leur prestige sur la postérité. Fielding pour trouver des maîtres, remontera jusqu'à Lucien, jusqu'à l'*Enéide*, jusqu'à l'*Odyssée*. Là est la grande chance de Fielding : un Dryden, un Pope, qui se sont exprimés en des formes artistiques condamnées, sont à peu près morts aux lecteurs modernes. Fielding au contraire a le bonheur d'aborder un genre presque neuf, et l'ayant rencontré, il lui impose immédiatement sa loi.

Si l'on peut en effet noter, de *Jonathan Wild* à *Amelia*, une très nette évolution psychologique et morale, il n'en existe pas moins, entre toutes les œuvres de Fielding, une étroite parenté. C'est l'art qui rétablit l'unité profonde. Avec des nuances et des différences que nous avons remarquées en leur temps, il existe une conception fieldinguesque du roman, ou tout au moins une tonalité spéciale

que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre, et qui reste la marque authentique de son génie.

L'essentiel n'en est point dans les sujets, dans les aventures que déroule l'intrigue. « The fellow has no invention », disait dédaigneusement Richardson ; et en effet le fond de ces aventures est souvent emprunté soit au stock courant des romanciers picaresques, soit à la vie contemporaine. Mais c'est dans leur regroupement qu'éclate la maîtrise de Fielding. Assez gauche dans *Jonathan Wild*, qui ressemble encore aux « biographies » habituelles, il trouve sa méthode avec *Joseph Andrews*, lorsqu'il décide de conduire son roman suivant les principes de l'action dramatique. Et c'est suivant ces principes qu'est dirigée l'intrigue de *Tom Jones*, avec une perfection presque trop rigoureuse ; cette rigueur enfin s'assouplit dans *Amelia*, sous une influence virgilienne.

Le roman fieldinguesque est à proprement parler, et pour employer les termes de son inventeur, une épopée comique en prose. Et je crois que c'est fort consciemment que Fielding l'a inventé, en utilisant d'une part son expérience dramatique, de l'autre son éducation classique et les règles de l'épopée telles que les avaient interprétées les critiques, et tout particulièrement les critiques français. Il est significatif de constater qu'il cite fort souvent Le Bossu, et ne parle jamais de lui qu'avec le plus grand respect. Quiconque aura la curiosité de relire le *Traité du Poème Epique* que composa cet estimable abbé ne pourra manquer de noter une intéressante parenté entre ses idées et celles qu'émet Fielding, toutes les fois qu'il parle de la théorie de son art (1). Je crains que les histo-

1. Sarah Fielding cite aussi très fréquemment Le Bossu et le cite en français. Le *Traité de la Poésie Epique* était l'un des classiques de la

riens littéraires n'aient point suffisamment pris au sérieux la conception du *roman-épopée* telle que l'a exposée — sinon imaginée — Fielding. Il me paraît vraiment avoir es-

critique au XVIII^e siècle et avait été plusieurs fois traduit en anglais. En voici quelques passages, qui permettent des rapprochements intéressants avec Fielding. Après avoir défini le poème épique, Le Bossu ajoute : « Mais si l'on écrivait une *Epopée* en prose, serait-ce un Poème Epique ? Je ne le crois pas, parce qu'un Poème est un discours en vers. *Cela néanmoins n'empêcherait pas qu'elle ne fût une Epopée.* » (p. 15). On voit poindre ailleurs la théorie du roman « vulgaire » : « Les personnes du commun sont aussi sujettes que les grands seigneurs à perdre leur bien et à ruiner leurs familles par la colère et les divisions, et par la négligence et le peu de soin qu'ils prennent de leurs affaires. Ils ont autant besoin des leçons d'Homère que les rois ; ils sont aussi capables d'en profiter. » (p. 47). Voici encore qui est appliqué à la lettre, dans *Tom Jones* : « Ces trois parties d'un Tout sont désignées d'une manière bien vague et bien générale par les termes de commencement, de milieu et de fin ; on peut les interpréter par de plus précis, en disant que les causes et les desseins que l'on prend de faire une Action, sont le commencement de cette Action ; que les effets de ces causes, et les difficultés qui se rencontrent dans l'exécution des desseins, en sont le milieu ; et que le dénouement et la résolution de ces difficultés sont la fin de l'Action. Cette fin et ce dénouement peuvent arriver de plusieurs manières... Car quelquefois, l'Action se terminera par la reconnaissance de quelque personne que l'on ne connaissait point ; quelquefois, sans reconnaissance, il y a un grand changement dans la fortune de quelque personnage, etc... » (p. 145). Ceci encore, sur les dénouements heureux : « Nos poètes ne nous ont point donné d'exemples d'un héros qui demeure misérable et qui succombe. Les fins tristes sont pour la tragédie, mais ces raisons ne sont pas pour l'Epopée, puisqu'elle est moins pour purger les passions que *pour faire quitter des mauvaises habitudes et pour en faire prendre de bonnes.* » (p. 193-194). On se souvient que Fielding conseillait à Richardson de donner à *Clarissa* un dénouement heureux : on voudrait savoir par quels arguments ! « Il faut prendre garde, écrit ailleurs Le Bossu, à ne point décrire d'Action ou d'Aventure un peu longue, sans personnages intéressés » (p. 238). Presque tous les récits de Fielding sont interrompus par l'auditeur ému ou amusé. On se rappelle encore ce qu'écrivait Fielding dans *Jonathan Wild*, dont il veut faire une biographie plus vraie que nature, en y racontant ce que son héros aurait pu ou dû faire. Voici ce que dit Le Bossu à ce propos : « Homère, Virgile et les autres n'ont pas fait de difficulté de négliger l'Histoire, pour rendre leurs Fables plus justes. Aristote semble confirmer cette doc-

sayé là de donner au roman ses lettres de noblesse classique, de lui faire prendre figure de « genre » littéraire; et il se conformait lui-même de plus en plus dans sa pratique aux « lois » de l'épopée. Ici encore, comme dans son évolution psychologique ou morale, nous retrouvons l'effort universel que tente la génération de Johnson pour mettre les nouvelles exigences d'accord avec les disciplines traditionnelles.

Une critique si réfléchie, une telle lucidité dans l'effort suffiraient à mettre Fielding bien au-dessus non seulement des romanciers d'aventures, mais même d'un Richardson, qui s'était contenté d'employer sans y rien changer le roman épistolaire (1). En fait, comme l'a remarqué Mr Saints-

trine quand il enseigne qu'un poète n'écrit pas, comme un historien, quel a été Alcibiade, ce qu'il a dit ou ce qu'il a fait en telle rencontre; mais ce que vraisemblablement il a dû dire ou faire. » (p. 251).

On se souvient de ce que Fielding écrivait de ses différentes « landladies ». C'est encore tout à fait conforme à l'enseignement du P. Le Bossu «... car on doit bien distinguer la vaillance en général d'avec la vaillance d'Achille, et ne pas confondre aussi celle-ci avec la valeur d'Enée » (p. 389).

Enfin voici en quels termes il parle des « mauvais exemples » que peut donner l'épopée. C'est bien l'argument qu'emploie souvent Fielding pour se défendre d'avoir mis en scène des mauvais sujets: « Ce que nous disons ici n'est pas pour exclure du Poème ce que la Morale condamne. Un Poète ne doit jamais donner de mauvais exemples, mais il y a bien de la différence entre un mauvais exemple et l'exemple d'une mauvaise action, ou d'une mauvaise personne » (p. 389).

Tout ceci est évidemment assez pédantesque, mais le pédantisme en frappait beaucoup moins les contemporains habitués à ce genre de critique, qu'il ne frappe un lecteur moderne. Je crois qu'en tout cas Fielding faisait très sincèrement son essai d'épopée comique en prose, et l'appréciation d'Homère par Adams, dans *Joseph Andrews*, n'est pas là seulement pour peindre le vieil érudit. Elle renferme une arrière-pensée.

1. Par exemple *The Letters of a Portuguese Nun* ou les *Letters of a Turkish Spy*, très populaires pendant tout le XVIII^e siècle (Cf. C.-E. Morgan, *The rise of the Novel of Manners*, p. 74).

bury (1), la création littéraire de Fielding est si riche, qu'on peut trouver en puissance dans ses quatre grands romans presque toutes les formes modernes, depuis le roman social ou la « tranche de vie » jusqu'à ce roman d'analyse psychologique dont certaines pages d'*Amelia* restent des exemples parfaits.

La méthode personnelle de l'auteur unifie et individualise cette diversité. Si l'on me demandait quel est en définitive le grand apport de Fielding dans l'histoire du roman anglais, c'est peut-être là que je le verrais. Pour la première fois en lisant ses romans nous avons la sensation d'un homme qui domine son récit. Il sait, dès la première page, où il va, et il sait comment y aller. Plus de débandades d'aventures, plus de héros lancés au hasard de la vie, jusqu'au dénouement que leur imposera la mort. Et ce sera la grande infériorité de Smollett qui, avec une verve plus copieuse peut-être que celle de Fielding, reviendra à une conception moins artistique du roman, collier d'aventures que tient le fil de la vie du héros central (2).

Mais Fielding, lui, est comme un maître de maison qui conduit ses visiteurs : il ne les mène que là où il veut. Et il a fait un choix personnel de ce qu'il leur montrera. Nous sommes, avec cet artiste souverain, toujours ramenés à l'idée d'une synthèse personnelle d'éléments divers.

1. « Almost every kind of novel exists, potentially, in his *Four*. »

2. Voici comment Smollett définit le roman dans la préface de *Ferdinand, Count Fathom* : « A novel is a large diffused picture, comprehending the characters of life, disposed in different groups, and exhibited in various attitudes, for the purposes of an uniform plan and general occurrence, to which every individual figure is subservient. But this plan cannot be executed with propriety, probability, or success, without a principal personage to attract the attention, unite the incidents, unwind the clue of the labyrinth, and at last close the scene, by virtue of his own importance. » C'est revenir à la méthode de Le Sage, au groupement d'incidents autour d'une biographie.

Les « sources » de son inspiration peuvent être innombrables. De tout cela il fait du Fielding.

Il regarde tout le réel, sans vouloir s'en rien dissimuler. Puis il prend quelques traits, qu'il juge les plus expressifs. Mais avant de choisir, il a vu tout, et nous le sentons bien. Ceci encore le place aux antipodes de Richardson, qui ne voit que la moitié de la réalité morale, et n'a pas même de curiosité pour le reste. Fielding, lui, est un réaliste qui *choisit*. On a pu se rendre compte, lorsque nous avons parlé des quatre romans, de la perfection minutieuse avec laquelle il assemble les détails matériels les plus significatifs. Toute l'Angleterre contemporaine revit là pour nous avec une exactitude d'information que les documents historiques ou les mémoires nous permettent de contrôler. J'ouvre au hasard, par exemple, le *Journal* où Mrs Calderwood relate un voyage qu'elle fit en 1756, deux ans après la mort de Fielding. Sa peinture des routes anglaises est textuellement conforme à celle que nous pouvons trouver dans *Tom Jones* (1). Or il en est toujours ainsi chez

1. Mrs Calderwood raconte par exemple qu'entre Doncaster et Bautre un cavalier suspect vint chevaucher près du coche. Pour l'éloigner « John Ratty pretended to make a quarrel with the post-boy, and let him know, so loud as to be heard by the other, that he kept good powder and ball to keep such folks as him in order: upon which the fellow scampered off cross the common. Upon our coming to Bautre, we were told that a gentleman was robbed there some days before, by a man whose description answered to the one we saw. » (*Letters and Journals of Mrs Calderwood*, Edinburgh, 1884, p. 5). A Stilton, l'auberge est bonne, mais le linge, « as perfect rags as ever I saw, plain linen with fifty holes in each towel » (p. 7). Puis elle note cette remarque amusante à propos des dames de compagnie chères à Fielding : « June 9th from Stilton we dined at Hatfield, where there was a great many coaches in the courtyard with company leaving London, and every family had a coach full of abigalls (*sic*) who held a most prodigious chattering and scolding at not having proper attendance given them. » (p. 7). On reconnaît là des traits fieldinguesques.

Elle écrit à Spa : « All Richison's (*sic*) books are translated, and much

Fielding : tout est pris sur le vif, et vous retrouverez ses « sources » principales dans les faits-divers des journaux de son temps. Mais lesquels de ces faits-divers retiendra-t-il ? Partial comme tous les historiens, qui ne gardent que les faits jugés par eux « significatifs », comment cet historien nous peindra-t-il son époque ?

Il veut avant tout faire vrai, et pour faire vrai en art, il faut souvent faire trop vrai ; de là chez lui une apparence parfois d'exagération : on croirait qu'il force une couleur, alors qu'il se contente de l'isoler ou de la rapprocher de son contraste. Je ne serais pas surpris qu'il y eût là une influence de la caricature contemporaine ; et peut-être y trouverait-on même un effet du séjour que Fielding fit en Hollande, berceau de la caricature (1). Quoi qu'il en soit, et bien qu'il ait pris soin de distinguer, dans la préface de *Joseph Andrews*, le caractère de la caricature, Fielding, qui proclame avoir sur ce sujet les mêmes idées que son ami Hogarth, s'entend avec une habileté

admired abroad ; but for Feilding's, the foreigners have no notion of them and do not understand them as the manners are so entirely English » (p. 208). Mais ce n'est là qu'une généralisation hâtive, après une conversation.

1. La caricature anglaise du XVIII^e siècle semble être venue de Hollande avec les artistes qui suivirent Guillaume d'Orange. Le mot « caricatura », italien, fut introduit en Angleterre dans la première moitié du XVIII^e siècle. En 1742, Gray écrit à son ami Mr Chute, à Florence : « The wit of the times consists in satyirical prints ; I believe there have been some hundreds within this month. If you have any hopeful young designer of caricaturas, that has a political turn, he may pick up a pretty subsistence here : let him pass through Holland to improve his taste by the way. » Cf. Paston. (*Social caricature in the XVIIIth Century*.)

Hogarth donne une gravure intitulée « Characters and caricatures », datée de 1743, qu'il commente ainsi : « For a further explanation of the difference betwixt character and caricature, see the Preface to *Joseph Andrews*. » La gravure représente quantité de têtes, dont les unes sont des « characters » et les autres des « caricatures ».

digne de ce grand artiste à isoler le trait individuel, à le creuser par la répétition : rappelons-nous le « rule of right » et l' « eternal fitness of things » de Thwackum et de Square ! Il campe devant nous les types de l'Angleterre de son temps, celle qui va disparaître à jamais, l'Angleterre du *Mariage à la Mode*, du *Harlot's Progress* ou du *Rake's Progress* : l'Angleterre avant la révolution industrielle, celle des diligences, des *squires*, des aubergistes, des barbiers-chirurgiens, l'Angleterre campagnarde ou villageoise, où Londres faisait un peu scandale ; pas plus que ses contemporains, il n'a senti venir la transformation économique toute proche, la poussée des grandes villes, ni les prochaines turbulences des foules « conscientes ». Il appartient encore à une époque où l'on peut peindre les pauvres sans trop d'amertume, parce qu'il peint encore le plus souvent les pauvres à la campagne, où la misère est moins impitoyable. C'est seulement à la fin de sa vie qu'il entrera en contact avec les classes sacrifiées de Londres, et il en sera profondément impressionné. Mais toute son œuvre jusque-là peint l'Angleterre gaie, qui riait à gorge déployée de ses brigands en assistant au *Beggar's Opera*.

Cette franche gaité de son réalisme (qui déjà larmoie un peu dans *Amelia*) est l'un des éléments qui lui donnent son timbre particulier. Il en est d'autres, parmi lesquels le plus caractéristique est peut-être la reprise d'un roman à l'autre de certains thèmes, traits de mœurs favoris, regardés par lui comme plus spécialement authentiques. C'est de ces détails-là qu'est formée l'atmosphère fieldinguesque de ces récits ; ce sont eux qui leur ajoutent leur teinte personnelle de sentiment. Un malheureux qui cherche du secours se le voit refuser partout, et finit par le recevoir d'un plus misérable que lui ; un aubergiste d'abord aimable change brusquement d'attitude aussitôt

qu'il sait son client pauvre; un brave homme, mais imprudent, est persécuté parce que les apparences lui sont contraires; un homme trop sagace arrive, après de longues déductions, à des conclusions logiques que démentent immédiatement les faits; un amant épris s'exalte en parlant de la femme qu'il aime, mais la trompe presque aussitôt avec une passante... Nous pourrions multiplier ces motifs dont chacun, enveloppé de circonstances différentes, reparait plusieurs fois dans l'œuvre de Fielding.

Or la plupart de ces incidents ont autre chose qu'un intérêt d'amusement momentané: ils sont philosophiques; on retrouve au fond de tous un réalisme plus pénétrant encore que le réalisme du détail matériel, un réalisme psychologique, qui s'amuse de voir les grandes théories se casser le nez contre la vérité vulgaire de la vie quotidienne.

L'essentiel de l'effort fieldingesque est un effort en profondeur, vers la vérité. Essayez de voir en vous, ne vous arrêtez pas à l'apparence morale ou immorale d'une action: la pudibonde Pamela est peut-être une petite rusée; le vertueux Blifil est un coquin, le moraliste Square un hypocrite. Allez plus profond que les paroles, jugez les actes; allez plus profond encore que les actes, jugez les intentions, qui sont l'expression immédiate de l'âme. Et quiconque s'est analysé sans indulgence sait combien il est difficile de reconnaître, même en soi, les *vrais* motifs d'action sous les intentions apparentes (1).

Nous devons à cet effort vers le réalisme psychologique, plus profond encore que le réalisme des détails concrets,

1. Cf. Fr. Paulhan. *Les Mensonges du caractère* (Paris, Alcan).

C'est là qu'est la grande infériorité de Richardson. Richardson a été dupe de Pamela. Il n'a pas vu clair en elle ni en Clarissa, ne les a pas démasquées.

quelques-unes des plus belles pages que nous ait laissées Fielding. Et c'est lui qu'on trouve à la base même de son comique, fait du contraste entre la raideur de nos illusions (sur nous-mêmes ou les autres) et la souplesse imprévisible de la vie (1).

Ce comique de Fielding, dont la modulation est si variable d'une œuvre à l'autre, on ne s'attend pas à ce que j'essaie ici de l'emprisonner et de l'immobiliser en quelques formules. Prétendre le définir exactement, ce serait vouloir définir par des mots ce « *nescio quid individuum* » qui, dans une personne humaine, échappe à la plus subtile analyse. Son comique, c'est lui, c'est le jugement qu'il porte, lui, Henry Fielding, sur les hommes et les choses de son temps et sur lui-même.

Nous disions tout à l'heure qu'il était sans doute, dans l'histoire littéraire anglaise, le premier romancier qui nous donne la sensation de dominer son récit. Cette maîtrise se poursuit ici, et monte plus haut : d'artistique elle devient philosophique. Fielding domine par l'esprit comique les personnages qu'il anime.

Dès la préface de *Joseph Andrews* il distingue soigneusement son rire du burlesque ou de la caricature, qu'il laisse aux picaresques. Derrière Swift, derrière Molière ou Cervantès, il cherche à retrouver la main de Lucien ; et c'est bien toute une philosophie analogue à celle du grand « cynique » que nous avons vue se manifester dans son œuvre. Son rire (et c'est le grand reproche que lui ont fait et que lui font encore ses compatriotes), son rire bouscule volontiers les conventions, ou pour mieux dire

1. Le type même de ce contraste, sous sa forme la plus simple, c'est Adams se montrant vaniteux juste après un sermon contre la vanité ; ou le philosophe Square se mordant la langue et jurant, au milieu d'un beau discours à Tom Jones sur le mépris de la douleur.

il ne s'en préoccupe guère. Peu lui chaut qu'un héros soit aristocratique ou vulgaire, « low »; l'essentiel est qu'il soit comique — entendez par là qu'il se prête aux contrastes nés du réalisme psychologique dont nous avons parlé. Peu lui importe encore que ces contrastes choquent les traditions de décence ou de moralité : Tom Jones craindra quelque temps d'avoir été l'amant de sa mère, Joseph Andrews d'avoir été le fiancé de sa sœur. Pour Fielding il est évident que ces quiproquos sont « comiques »; si complète est la liberté de son esprit ! Lorsqu'il se rencontre à l'état pur, ce détachement des contingences et des associations d'idées traditionnelles est le point de vue de l'intelligence jugeant dans l'absolu. La plupart du temps cependant, et de plus en plus volontiers à mesure qu'on avance dans son œuvre, Fielding tempère et nuance ce comique trop dur de railleries plus douces. Nous avons eu dix fois l'occasion de rapprocher son attitude et sa méthode de celles de Molière (1). Il suit ses imitateurs du théâtre de la Restauration, il le traduit, il s'inspire fréquemment et parfois textuellement de ses idées. C'est une chose bien curieuse que cette émigration du rire de Molière (2) : cette « mâle gaité » dont on n'entend que pas-

1. Certains de ses contemporains remarquaient la parenté. Ainsi la *Correspondance littéraire* de Grimm et Diderot écrit après *Amelia* que M. Fielding est un auteur « très original, grand peintre, toujours vrai et quelquefois aussi sublime que Molière » (1^{er} août 1753).

2. Il faudrait peut-être dire plutôt que Fielding reprend chez Molière le comique universel. Il est curieux au reste de voir le comique fieldinguesque analysé à l'avance par Descartes dans le *Traité des Passions* : « La dérision ou moquerie est une espèce de joie mêlée de haine, qui vient de ce qu'on aperçoit quelque petit mal en une personne qu'on pense en être digne; et lorsque cela survient inopinément, la surprise de l'admiration est cause qu'on s'éclate de rire, suivant ce qui a été dit ci-dessus de la nature du ris [ce qui a été dit ci-dessus, c'est une explication physiologique du rire]... Mais ce mal doit être petit; car s'il est grand,

sagèrement les éclats dans le roman français, voici qu'elle passe dans le roman anglais, grâce à un homme de théâtre expulsé de la scène...

Car le rire de Fielding est resté dans le roman anglais. Il lui a imposé de demeurer un roman *comique* ou, si l'on préfère un terme moins général, un roman *humoristique*; et j'entends par là un roman de comique *personnel*.

Certes je ne prétends point que son influence se soit bornée à cela. Cette construction plus exigeante de l'intrigue, dont il avait donné l'exemple et la formule, n'est point entièrement perdue après lui. Dès 1749 un critique du *London Magazine* définit le roman fieldingesque comme un genre classique, « un roman ou épopée en prose », qui « comme tous les bons ouvrages de cette sorte, se « compose d'une histoire principale, qu'accompagnent un « grand nombre d'épisodes ou d'incidents; ceux-ci naissent « naturellement du sujet et contribuent à faire avancer « l'intrigue principale, etc. » (1). Trop souvent à vrai dire,

on ne peut pas croire que celui qui l'a en soit digne, si ce n'est qu'on soit de fort mauvais naturel ou qu'on lui porte beaucoup de haine » (*Traité des Passions*, article 178). Le *Traité* date de 1646-1649.

Toutes ces remarques pourraient être illustrées d'exemples tirés de Fielding dont le comique se gradue suivant qu'il s'exerce sur un Tom Jones sympathique, ou sur Blinl, « à qui l'on porte beaucoup de haine ». Voir aussi l'article 189 du même *Traité*.

Il y aurait encore à rapprocher les idées de Fielding de celles d'un critique français qu'il cite plusieurs fois, l'abbé (Morvan de) Bellegarde, dont les *Réflexions sur le Ridicule* avaient eu beaucoup de succès. La traduction *Reflexions upon Ridicule; or what it is that makes a man ridiculous, and the means to avoid it*, etc..., était arrivée à la cinquième édition en 1739. Et il est évident encore que Fielding doit beaucoup aux *Characteristics* de Shaftesbury.

1. The *London Magazine and Monthly Intelligencer* consacre dans son numéro de février 1749 son article de tête à un résumé de *Tom Jones*, « being a novel, or prose epic composition, and calculated to recommend religion and virtue, to show the bad consequences of indiscretion, and to set several kinds of vice in their most deformed and shocking light.

les successeurs de Fielding n'ont pas vu, derrière les épisodes, l'unité profonde et le mouvement interne de ses œuvres. Nous avons déjà parlé de Smollett. Nombreux sont les incidents ou les aventures qu'il a empruntés à Fielding (1). Et l'on sait d'autre part quelle parenté étroite lie au Révérend Adams le *Ministre de Wakefield* dont Goldsmith a raconté l'histoire. Encore s'agit-il là de grands écrivains. Pour les autres, l'imitation de la « figure » extérieure du roman domestique était devenue si courante qu'au temps même de Fielding on s'en lassait déjà. En 1734 la sœur du romancier, Sarah, et son amie Miss Collier écrivaient dans la préface de leur curieux roman *The Cry* : « Histoires et romans ont tellement pullulé depuis « dix ans que nous voudrions bien, s'il se pouvait, sortir « d'un chemin déjà trop battu. » Et elles concluaient par une phrase où il est bien tentant de voir une influence de notre dramaturge devenu romancier : « Plus l'auteur

This piece, like all such good compositions, consists of a principal history and a great many episodes or incidents; all which arise naturally from the subject, and contribute towards carrying on the chief plot or design, Through the whole, the reader's attention is always kept awake by some new surprizing accident, and his curiosity upon the stretch, to discover the effects of that accident; so that after one has begun to read, it is difficult to leave off before having read the whole... »

1. Il y eut une querelle Smollett-Fielding, mais elle ne présente qu'un intérêt anecdotique. Il semble que Smollett ait été jaloux de Fielding. Au reste *Roderick Random* emprunte de nombreux incidents à *Joseph Andrews*; *Ferdinand Count Fathom* rappelle souvent *Jonathan Wild* et les *Aventures d'un Atome* font plus d'une fois songer au *Voyage de ce Monde à l'Autre*. Dans la première édition de *Peregrine Pickle*, Smollett avait peint Fielding sous le nom de « Mr Spondy », et avait fait allusion à son second mariage. Le passage disparut des éditions suivantes, mais Fielding ayant parlé plaisamment de « Roderick Random » et de « Peeragrin Puckle » dans son *Covent Garden Journal*, Smollett fit paraître en janvier 1752 une brochure violente et grossière sous le titre : *A faithful narrative of the base and inhuman arts that were practised upon the brains of Habakuk Hilding, Justice, Dealer, and Chapman.*

« se rapprochera de la représentation dramatique des événements, mieux l'on fera connaissance avec ses personnages et plus l'on s'intéressera au dénouement de son histoire (1). »

Tous ces imitateurs n'imitaient que la forme. L'âme leur échappait. Une fois la mode passée du roman d'aventures à la Fielding, tout ce fatras de copies tomba dans l'oubli, tandis que grandissait sans cesse la gloire de l'initiateur. N'y a-t-il point une éloquence singulière dans le fait qu'une édition de ses œuvres « complètes » (comme on l'entendait alors), enrichie de notes et d'une biographie, est publiée dès 1762, huit ans après sa mort, et réimprimée en 1770 ? Cette édition des « Œuvres », Richardson devait l'attendre jusqu'en 1811.

Le succès de Fielding n'était pas moindre auprès du public français. Un critique américain, Mr F.-S. Dickson, a fait récemment le compte des éditions de Fielding en France et sur le continent, et l'a comparé au compte des éditions de Richardson, au cours du XVIII^e siècle. La comparaison est nettement à l'avantage du premier (2).

1. « Stories and novels have flowed in such abundance for these last ten years that we would wish if possible, to strike a little out of a road already so much beaten (p. 5)... our intention in the following pages is not to amuse, with a number of surprising incidents and adventures, but rather to paint the inward mind. » (p. 7) Et voici une formule fieldinguesque : « Let it be remembered that human nature is the picture we intend to paint (p. 10).

« The nearer things are brought to dramatic representation, the more are you acquainted with the personages, and interested in the event of the story » (p. 11).

Sur le pullulement des romans après Fielding et Richardson, cf. Chandler, *The Literature of Roguery*, p. 328. George Colman écrit une farce, *Polly Honeycomb* (1760) où il se moque des lecteurs de romans, et donne dans sa préface une liste de 182 ouvrages parus en dix ans (Cf. Dobson, *XVIIIth Century Vignettes*, 3^e series).

2. Cf. F.-S. Dickson, dans *Notes and Queries*, 6 janvier 1917.

Malgré des traducteurs médiocres ou pires, — *Tom Jones* n'a jamais été mis en bon français, — Fielding, écrivait le rédacteur de *l'Année littéraire* (1), « s'est rendu immortel par les romans de *Joseph Andrews* et de *Tom Jones* : on baise aujourd'hui la trace de ses pas ». Peut-être n'est-il pas trop tard pour espérer qu'on nous donnera un jour une bonne version française de l'un des grands classiques de l'humanité.

Mais plus intéressante infiniment que le succès de librairie est l'influence profonde et personnelle qu'exerce le génie. C'est par là qu'une œuvre continue véritablement de vivre. Jusqu'à Meredith, jusqu'à nos contemporains les plus proches, le roman anglais a subi la loi de Fielding : il a été un roman domestique qu'interrompait ou accompagnait plus ou moins explicitement le commentaire humoristique de l'auteur. A vrai dire un Walter Scott cherche plutôt à s'inspirer de son ample et sûre construction, celle de *Tom Jones*, celle surtout d'*Amelia*, qu'il évoque curieusement dans son introduction aux *Fortunes of Nigel* (2). Et si c'est à Fielding que Jane Austen emprunte ses transpositions de la vie quotidienne et ses peintures de mœurs, elle ne fait guère de ses grands tableaux que des réductions de chevalet (3).

Mais dès qu'on arrive aux deux grands romanciers vic-

1. *L'Année littéraire*, 1763, II, p. 26.

2. « Fielding had high notions of the dignity of an art which he may be considered as having founded. He challenges a comparison between the Novel and the Epic. Smollett, Le Sage and others, emancipating themselves from the strictness of the rules he has laid down, have written rather a history of the miscellaneous adventures which befall an individual in the course of life, than the plot of a regular and connected epopeia, where every step brings us a point nearer to the final catastrophe... » (*The Fortunes of Nigel ; Introductory Epistle*).

3. Cf. Horne. *Technique of the Novel*, p. 154, pour une analyse très fine des points de ressemblance entre Miss Austen et Fielding.

toriens, on voit reparaître dans toute sa richesse la veine de l'inspiration fieldingesque. Dickens, mieux pris au cœur peut-être par Smollett, avoue cependant plus d'une fois l'étendue de sa dette à Fielding (1). Quant à Thackeray, si irritant lorsqu'il prétend le juger de haut, si injuste lorsqu'il le critique, on peut dire qu'il a essayé, de bonne foi, d'être un Fielding « meilleur ». Vanité et affectation, les deux grandes sources avouées du comique fieldingesque, qu'y a-t-il d'autre dans ce *snobisme* auquel il déclare la guerre ? Certes il peint une société plus compliquée, et son « cynisme », éveillant des résonances plus profondes dans une génération plus analyste, peut paraître à première vue plus philosophique que celui de son ancêtre spirituel. Mais il suffit de les voir aux prises avec un sujet analogue pour bien sentir la supériorité du maître. Les *Mémoires de Barry Lyndon* transposent pour les lecteurs respectables de l'ère victorienne, l'*Histoire de Mr Jonathan Wild le Grand*. L'ironie sobre et mordante du vieil auteur se délaie en une philosophie de salon, bavarde et facile : « Ils crient tous haro sur les joueurs ; mais je voudrais savoir si leurs moyens d'existence sont beaucoup plus honorables que les nôtres. L'agent de change qui fait la hausse et la baisse, achète et revend, lance des emprunts fictifs, et trafique des secrets d'Etat, qu'est-il sinon un joueur ? Le négociant... » Pendant une page entière, le brillant causeur parlera encore du banquier, du docteur ou de l'avocat, et parlera, parlera (2)... Rappelons-nous l'impla-

1. Cf. en particulier Gissing, *Charles Dickens*, p. 26, où il nous montre Dickens enfant « with a head full of Partridge. Strap and Tom Pipes and Sancho Panza... Smollett, Fielding... when eight or nine years old Charles Dickens read them rapturously, all but got them by heart, etc... » Voir Frank Wilson, *Dickens in seinen Beziehungen zu den Humoristen, Fielding und Smollett*, Leipzig, 1894.

2. *Barry Lyndon*, ch. IX. Une grosse erreur de Thackeray, ici, a con-

cable ironie de Jonathan Wild, si brutale et directe; nous aurons l'impression ici d'un Hogarth corrigé pour les lecteurs bourgeois de *Punch*, de même que *Pendennis* nous fera souvent l'effet d'un *Tom Jones* « ad usum Victoriae » (1).

Je me garde bien de vouloir peser ici plus ou moins exactement l'influence de Fielding, ou d'en tracer une courbe à l'aide d'éléments dont le nombre sera toujours insuffisant. En matière littéraire plus qu'ailleurs, « la lettre tue », et les emprunts matériels d'un auteur sont parfois une preuve moins nette d'influence profonde que tel autre symptôme moins évident. Le ton de Fielding s'est imposé au roman anglais du XIX^e siècle. Et le témoignage le plus sûr et le plus inattendu nous en serait peut-être donné par tel ou tel passage de Meredith, où je défie un lecteur de *Tom Jones* de ne pas dresser l'oreille, comme au son d'une voix connue (2).

sisté à écrire des « Mémoires » et non une « histoire ». L'adoption de la première personne enlève beaucoup de naturel aux passages ironiques : un coquin ne parlerait pas ainsi de lui-même. Au contraire Fielding parlant de Jonathan Wild en « historien » garde la maîtrise de son sujet.

Il y a encore une grosse influence de *Jonathan Wild* sur le *Paul Clifford* de Bulwer Lytton.

1. Le titre même, « The history of Pendennis, his fortunes and misfortunes, his friends and his greatest enemy » (cet ennemi étant lui-même) rappelle la formule de *Tom Jones*, qui était, nous dit Fielding, « nobody's enemy but his own ».

2. En voici un, parmi beaucoup d'autres, que je tire de *Evan Harrington* (il s'agit d'un brillant joueur de cricket) : « But there were reasons, for Nick's rare display of skill. That woman may have the credit due to her (and, as there never was a contest of which she did not sit at the springs, so is she the source of all superhuman efforts exhibited by men), be it told that Polly Wheedle is on the field; Polly, one of the upper housemaids of Beckley Court; Polly, eagerly courted by Fred Linnington, humbly desired by Nick Frim — a pert and blooming maiden — who, while her suitors combat hotly for an undivided smile, improves her holiday by instilling similar unselfish aspirations into the breasts of others... » (ch. XIII, p. 131).

Cf. encore cette fin de chapitre : « For the present I pause, in obser-

Le roman anglais se dégagera-t il de cette impérieuse tradition d'humour qui « for better for worse », lui fut imposée le jour où parut *Joseph Andrews* ? Ce n'est point ici le lieu de le discuter. Mais ne nous étonnons pas de voir parfois les novateurs s'attaquer à Fielding : il est logique, lorsqu'on s'en prend au roman « classique », de vouloir frapper à la tête (1).

Fielding a d'autres ennemis. Les plus nombreux sont ces lecteurs qui, par indolence ou par manque de finesse psychologique, ne savent pas goûter toute la richesse nuancée de ses peintures. Ceux-là trouveront peut-être *Joseph Andrews* médiocre et *Tom Jones* banal. D'autres, qui ne se sont point guéris encore des conventions d'une respectabilité plus ou moins pharisaïque, considèrent volontiers Fielding comme un romancier immoral et dangereux surtout pour la jeunesse. Et nous sommes encore loin du jour désiré par John Oliver Hobbes, où l'on fera lire *Tom*

vance of those rules which demand that after an exhibition of consummate deeds, time be given to the spectator to digest what has passed before him » (ch. XXXII).

1. Prenons par exemple un article de Mr James Stephens, paru dans l'*English Review*, April 1914, sous le titre « An Essay in Cubes ». « The masters of fiction have seldom risen above the level of an after-dinner speaker. The thought of these men does not often rise above banality, etc. A notable example of the after-dinner writer who has attained to fame is Fielding... he will say (pleasantly I admit) what every other afterdinner speaker would have said upon the same incentive »... et il l'appelle « a glorified mediocrity ». L'humour « may be defined as the last refuge of the intellectually destitute » ; c'est la forme la plus accessible de l'esprit. Or les romanciers, se jugeant les uns les autres, ont fini par former « a standard of value... which is the present classical novel », et ce roman classique est imprégné d'humour.

Ce reproche de « médiocrité » pourrait s'adresser aussi bien à tous les comiques : il est trop évident qu'ils ne sont pas des penseurs. Mais il serait aussi injuste de dire, par exemple de Kant : « il ne savait pas conter une histoire » et de le lui reprocher.

Jones et *Amelia* à toutes les jeunes filles pour leur dix-huitième anniversaire (1).

Pourtant la gloire de Fielding grandit. Comme il n'a jamais cherché que la vérité, passionnément, anxieusement, il rallie autour de lui tous ceux qui la cherchent d'une âme aussi honnête que la sienne.

Déjà des biographes soigneux ont effacé la plupart des calomnies dont sa mémoire est restée si longtemps souillée. Et tous ceux qu'arrêtent ces à-côtés de la gloire, tous ceux qui ne sauraient admirer une œuvre s'ils n'admirent aussi la vie privée de son auteur, pourront désormais lire *Tom Jones* sans scrupules de conscience. Mais les vrais intimes de Fielding n'avaient pas besoin de réhabilitation. C'est par son œuvre, c'est dans son œuvre qu'ils l'aiment, pour y avoir senti palpiter la vie éternellement jeune du génie.

1. « The epics of *Tom Jones* and *Amelia* ought to be given to every girl on her eighteenth birthday... carefully read and taken to heart, they would save women from innumerable mistakes and tears. » Cet article de John Oliver Hobbes (Mrs Craigie), plaidoyer en faveur de Fielding, a paru dans *The Academy*, 16 July 1904. Voir aussi, comme symptôme d'une tendance intéressante, un article du *Journal of Education* (July 1897) sur « *Tom Jones* as a safe novel ». Enfin on trouvera quelques pages fort curieuses sur *Tom Jones* dans le livre de Jerome K. Jerome. *They and I*.

RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET DOCUMENTATION GÉNÉRALE

I. — Œuvres de Fielding.

On trouvera dans le livre de Wilbur L. Cross. *The history of Henry Fielding*, 3 vol. Yale University Press, 1918, une *Bibliographie* très complète sous les titres suivants : 1) *Fielding's published works* ; 2) *Uncertain or doubtful authorship* ; 3) *Works erroneously attributed to Fielding* ; 4) *Dramas on Fielding or his works* ; 5) *Letters and manuscripts*. Cette bibliographie de Fielding est admirablement faite.

Les *premières éditions des romans* se trouvent à la Bibliothèque Nationale.

LES ÉDITIONS MODERNES DES ROMANS SONT fort nombreuses, mais il est impossible de recommander l'une plutôt que l'autre. Elles se contentent généralement de reproduire le texte de l'édition Murphy, qui est loin d'être sans défaut. Il serait plus correct de réimprimer pour chaque œuvre le texte de la dernière édition publiée du vivant de l'auteur, en notant les variantes depuis la première édition. Pour *Jonathan Wild*, on reprendrait le texte de 1754 ; et pour *Amelia*, le texte de Murphy, qui a reproduit un exemplaire corrigé de la main de Fielding.

Le texte de *Tom Jones* tel qu'il nous a été transmis, me paraît spécialement sujet à caution. La deuxième édition par exemple avait considérablement allégé le hors-d'œuvre regrettable du « Man of the Hill ». La troisième et les suivantes reprennent le

texte de la première, qui en l'espèce paraît inférieur. Ne peut-on en inférer qu'il y a là une bétise d'imprimeur? En tout cas c'est surtout pour *Tom Jones* qu'il faut désirer une édition critique ; laquelle au reste ne serait pas un mince travail.

Voici la liste des principales TRADUCTIONS FRANÇAISES. La plupart sont des adaptations plutôt que des traductions, et font de nombreuses coupures :

Les Aventures de Joseph Andrews etc., traduction de Desfontaines 1743. Nouvelle traduction par *Lunier* 1807.

Histoire de Jonathan Wild le Grand (trad. *Ch. Picquet*) Londres 1763.

Julien l'Apostat (Voyage de notre monde en l'autre) Reims 1754 et (trad. *Kauffman*) 1768.

Histoire de Tom Jones (trad. de la Place) Amsterdam 1750 ; autres éditions Paris 1751 (la 3^e), 1767, 1783, 1784.

Nouvelles traductions : par le citoyen *Davaux*, Paris an IV (1796), par *Chéron* 1804, par de la *Bédoyère* Paris 1833, et par *Defaucoupret*, Paris 1833.

Amélie (trad. *M^{me} Riccoboni*) Paris 1762 ; (trad. *Philippe Florent des Puisieux*) Genève 1782.

Enfin plusieurs ADAPTATIONS DRAMATIQUES de *Tom Jones* ont été tentées en France :

- 1) *Tom Jones*, comédie lyrique en trois actes, représentée par les comédiens Italiens du Roy, pour la première fois le 27 février 1765. Musique de A.-D. *Philidor*, et paroles de *Poinsinet*.
- 2) *Tom Jones à Londres*, comédie en cinq actes en vers, représentée pour la première fois le 22 octobre 1782 ; par *Desforges*.
- 3) *Tom Jones et Fellamar*, suite de *Tom Jones à Londres*, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois le 17 avril 1787. Même auteur que la précédente.
- 4) Mr Cross mentionne aussi une *Comédie* manuscrite en fran-

çais (cinq actes) qui se trouve dans la bibliothèque de l'Université Yale sous le titre *Tom Jones*, comédie.

- 5) *Le portrait de Fielding*, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, par les citoyens *Sagar* jeune, *Desfaucheret* et *Després*. Représentée pour la première fois le 23 avril 1800.

II. — Documentation générale.

(*Je n'indique ici que les travaux originaux,
ou d'une utilité contrôlée.*)

a) Biographie de Fielding.

ARTHUR MURPHY : *Essay on the Life and Genius of Henry Fielding, Esq.* (Introduction à l'édition des œuvres de Fielding publiée par Millar en 1762).

W.-M. THACKERAY : *English Humourists of the Eighteenth Century*, 1853.

FREDERIK LAWRENCE : *The Life of Henry Fielding ; with notices of his writings, his times, and his contemporaries.* (London 1855).

THOMAS KEIGHTLEY : *On the life and writings of Henry Fielding, in Fraser's Magazine*, January and February 1858.

AUSTIN DOBSON : *Fielding*. London, Macmillan and Co 1883 ; édition revue en 1907 (*English Men of Letters series*):

G.-M. GODDEN : *Henry Fielding, a Memoir, including newly discovered letters and records with illustrations from contemporary prints.* London, Sampson Low, Marston and Co Ltd. 1910.

WILBUR L. CROSS : *The History of Henry Fielding*, 3 vol. Yale University Press. (London, Oxford University Press.) 1918.

b) Histoire littéraire et critique.

Parmi d'innombrables essais de *critique littéraire*, il faut signaler surtout ceux de Gosse, W.-E. Henley, G. Saintsbury et

Leslie Stephen, qui ont servi chacun d'Introduction à une grande édition de Fielding. Ajoutons-y plusieurs articles de *Dobson* qu'on retrouvera éparpillés dans ses nombreux recueils, et qui sont tous excellents. L'article de *Henley* est reproduit dans ses *Essays*, vol. I (London, David Nutt, 1908).

Pour l'*histoire littéraire*, on se reportera d'abord tout naturellement, aux ouvrages classiques de *Mr Wilbur L. Cross* et de *Sir Walter Raleigh* sur l'*Histoire du Roman*. On pourra encore consulter avec fruit :

J.-G. AMES : The English periodical of men and manners.

John M. CLAPP : A bibliography of English Fiction in the Eighteenth Century. (Bibliographical Society of America. Papers, vol. VI, 1911).

W. DIBELIUS : Englische Romankunst. Die Technick des englischen Romans im achzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Palaestra XCII. Berlin. 1910.

R. DÜBER : Beiträge zu Henry Fieldings Romantechnik. Inaug. dissert., Halle 1910.

A. ESDAILE : A list of English tales and prose romances printed before 1740. London, printed for the Bibliographical Society by Blades, East and Blades, 1912.

FORSYTH : Novels and Novelists of the XVIIIth Century. London 1871. (ouvrage ancien, mais très abondamment documenté).

T.-H. GREEN : An estimate of the value and influence of works of fiction in modern times. Cet essai de T.-H. Green, le philosophe d'Oxford, se trouve dans ses *Œuvres Complètes*. Mais il a été réimprimé séparément par Fred Newton Scott chez George Wahr, Ann Arbor Press, Michigan, 1911. Il a été écrit en 1862.

C.-F. HORNE : The technique of the Novel. New York, Harper, 1908.

G.-E. MORGAN : The rise of the Novel of Manners (1600-1740). New-York 1911.

W.-L. PHELPS : The beginnings of the English romantic movement. Boston, Ginn 1902.

- G. SAINTSBURY : *The English Novel*.
 G. SAINTSBURY : *A History of English prose rhythm*. London, Macmillan 1912.
 S.-L. WHITCOMB : *The study of a novel*. London, Heath and Co. 1906. — très bonne bibliographie de l'histoire du roman, et de l'histoire « of novelistic criticism »).

Sur l'évolution psychologique et intellectuelle, voir :

- L. CAGNIAN : *L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre (1660-1914)*, Paris, Alcan 1920.
 LESLIE STEPHEN : *The History of English Thought in the Eighteenth Century* (London 1876-81).

c). Le XVIII^e siècle social et littéraire.

Là encore les documents sont innombrables. On ne saurait songer à donner une liste, même abrégée, des journaux, périodiques, correspondances et mémoires qu'il peut être utile de consulter. Le catalogue du British Museum permet seul les recherches méthodiques. Pour s'orienter dans cette période, certains ouvrages sont très précieux : par exemple ceux de : Andrews, de Duran, et de Sydney, tous trois assez anciens, mais sérieux ; il faut surtout se méfier des recueils d'anecdotes plus ou moins authentiques.

- A. ANDREWS : *A history of British journalism*. London 1859.
 A. ANDREWS : *The Eighteenth Century*. London 1856. 2 vol.
 A. BASSAC : *Une ville d'eaux anglaise au XVIII^e siècle : la société élégante et littéraire à Bath sous la reine Anne et les Georges*. Paris, A. Picard et fils 1904.
 G.-T. BURNHOLM : *Some old English inns*.
 F.-B. CANNON : *The Annals of Fleet Street*. London 1912.
 A. DODSON : *Eighteenth Century Vignettes. Side-Walk Studies. At Prior Park and other papers etc. etc.*
 DORAN : *London in the Jacobite Times*, 2 vol. London, R. Bentley 1877.

Augustin FILON : La caricature en Angleterre. Paris, Hachette 1902.

C.-G. HARPER : The Bath Road.

C.-G. HARPER : The old inns of old England; 2 vol.

L. MELVILLE : Bath under Beau Nash.

R.-E.-M. PEACH : Life and times of Ralph Allen.

R.-E.-M. PEACH : Bath, old and new.

J.-W. PERONNE : Ueber Englische Zustände im 18. Jahrhundert nach den Romanen von Fielding u. Smollett. Berlin 1890.

W.-C. SYDNEY : England and the English in the Eighteenth Century. 2 vol. London. (Ward and Downey) 1891.

H.-B. WHEATLEY : Hogarth's London.

C.-A. WHITTUCK : The Good man of the Eighteenth Century, a monograph on XVIIIth Century didactic literature. London, (Allen) 1901.

H.-T. WOOD : Industrial England in the middle of the eighteenth Century. London (John Murray) 1910.

d). Questions diverses, soulevées par les romans.

pour *Joseph Andrews* :

E. BOSDORF : Entstehungsgeschichte von Fieldings Joseph Andrews, Weimar, 1908.

H.-R. SCHACHT : Der gute Pfarrer in der englischen Literatur bis zu Goldsmiths Vicar of Wakefield. Inaug. dissert. Berlin 1904.

C.-L. THOMSON : Samuel Richardson, a critical study. London 1900.

pour *Jonathan Wild* :

F.-W. CHANDLER : The literature of roguery.

Eighteenth Century literature : an Oxford miscellany (Oxford Clarendon Press 1909).

pour *Tom Jones* et *Amelia* :

R. Le Bossu : *Traité du Poème Epique*. Paris 1714.

Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem. 2 vol. London, 1719.

John BROWN : *Essay on the Characteristics*. London 1751.

P. CLÉMENT. *Les cinq années littéraires (1748-1752)* La Haye 1754 (4 vol.)

A.-A. COOPER : *A vindication of my Lord Shaftesbury etc.* 1751.

MORVAN de BELLEGARDE : *Reflections upon ridicule*. 1739.

W. WHITEHEAD : *An Essay on ridicule*. London 1753.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — Biographie. Sommaire de Fielding.

Sa naissance, p. 13 ; sa famille, 14 ; son père se remarie, 15 ; son enfance campagnarde, 16 ; son séjour à Eton, 16 ; son aventure à Lyme Regis, 17 ; sa famille fait une grosse perte d'argent, 18 ; fait jouer *The Masquerade* et *Love in several masks*, 19 ; va à l'Université de Leyde, 19-20 ; *the Temple Beau*, 20 ; *the Author's Farce*, 21 ; *Thom Thumb* et *Rape upon Rape*, 22 ; *the Letter-Writers*, et *the Welsh Opera*, 23 ; *the Grub-Street Opera*, 23 ; *the Lottery*, *the Modern Husband*, 24 ; *the Old Debauchees*, or *the Jesuit Caught* ; *the Covent-Garden Tragedy*, 26 ; F. traduit le Médecin malgré lui et *l'Avare*, 27 ; comment F. a « corrigé » la pièce de Molière, 28-30 ; *the Intriguing Chambermaid*, 30 ; don Quixote in England, 31 ; F. se marie, 32 ; *an Old man taught wisdom*, *the Universal gallant* et *Pasquin*, 33 ; *Tumble-Down Dick*, *Eurydice*, *the Historical Register for the year, 1736*, 34 ; fermeture du théâtre de Fielding à la suite du *Licensing-Act*, 36 ; *The Champion*, premier journal publié par Fielding, 38-41 ; *The Crisis*, *On true Greatness*, 41 ; *The Vernoniad*, 42 ; Défense de la Duchesse de Malborough, projet d'une traduction d'Aristophane, 42 ; les *Miscellanies* et *Joseph Andrews*, 43 ; mort de Mrs Fielding, 44 ; Adresse aux habitants de la Grande-Bretagne, Dialogue entre le Pape, le Diable et le Prétendant, *the True Patriot*, le Mari-Femme, *l'Art d'aimer* d'Ovide, *Histoire de la Rébellion*, 45 ; Dialogue entre un gentleman de Londres... et un honnête Alderman, Réponse à un libelle récent, Préface aux *Lettres familières*..., de Sarah Fielding, 46 ; le second mariage de Fielding, *The Jacobite's Journal*, *Tom Jones*, 47 ; F. devient magistrat ; son activité, l'Adresse au Grand Jury, 48 ; l'Enquête sur l'accroissement récent des vols, etc., 49 ; les *Exemples de l'intervention de la Providence*, et la Proposition tendant à améliorer la situation des pauvres, 50 ; l'affaire de Bosavern

Penlez, et celle d'Elizabeth Canning, 51 ; *Amelia* ; *The Covent Garden Journal*, 52 ; Fielding devient plus malade et part pour Lisbonne, où il meurt, 54 ; ses biographes, Murphy, Thackeray, Mr Austin Dobson ; la vraie figure de Fielding, 55-56.

CHAPITRE II. — **Joseph Andrews**, 57.

Joseph Andrews est une œuvre de combat, 57 ; F. y attaque Colley Cibber, déjà malmené dans une *Apology for the life of Mr T. C.*, 58-59 ; la *Pamela*, de Richardson, son succès, 60-61 ; ses ennemis ; Fielding est probablement l'auteur de *Shamela*, 63-69 ; quelques autres adversaires, 70 ; faiblesse morale de *Pamela* et qu'il faut se garder de la comparer à la *Marianne* de Marivaux, 71 et n. 1 ; sujet de *Joseph Andrews*, 72 ; rôle qu'y joue la parodie pure, 74-79 ; caractère de Joseph, 76 ; de Fanny sa fiancée et de Pamela, 77 ; plan « dramatique » de *Joseph Andrews*, 79-84 ; en quoi il se distingue du théâtre, 84 ; le caractère d'Abraham Adams, 84-99 ; les caractères secondaires, Mrs Slipslop, 100 ; les types campagnards, 101-104 ; la forme : souplesse et finesse du style, 105 ; comique et réalisme, 106-110 ; direction morale de son comique, 110-112 ; Fielding et Richardson, admirés en même temps, 112-114 ; Fielding nourri de Molière, 115 et n. 1.

CHAPITRE III. — **Jonathan Wild le Grand** (et les *Mélanges*), 117.

Les *Mélanges*, bilan du passé littéraire de Fielding, 117-119 ; sources du *Voyage de notre Monde à l'autre*, 119 ; il contient quelques bonnes pages, 119-123 ; *Jonathan Wild*, 123 ; popularité des voleurs en Angleterre, 123-124 ; le voleur Wild et sa légende, 124-126 ; l'attitude ironique de Fielding, 127 ; le lieu commun du conquérant criminel, 127-128 ; il redevient actuel avec Charles XII, 128 ; Fielding traduit le *Charles XII* d'Adlerfeld, 129 ; comment il reprend ce lieu commun, 130-131 ; sa haine de Walpole, 132-133 ; mais l'ironie de *Jonathan Wild* dépasse Walpole, 134-137 ; comment la peinture est généralisée, 138-140 ; éducation et caractère de Wild, 141-146 ; la veine primitive et les additions postérieures, 146 ; Heartfree opposé à Wild, 147-148 ; le pro-

blème de la composition de *Jonathan Wild*, 149-152 ; Heart-free et Lillo, 152 ; l'ironie de *Jonathan Wild*, 153-154 ; la progression du comique, 155 ; comment Fielding oublie une ou deux fois son dessein ironique, 156 ; ce qui dans *Jonathan Wild*, annonce les œuvres suivantes, 157-159 ; le caractère gênant de son ironie, 160.

CHAPITRE IV. — *Tom Jones*, 161.

Tom Jones est une œuvre *positive*, 161-162 ; Richardson et Fielding, 163 ; *Tom Jones* en face de *Clarissa*, 164-165 ; logique sentimentale de *Clarissa*, 166 ; profondeur pathétique des héros, 167-169 ; leur faiblesse morale, 170-171 ; les critiques de Fielding, 171-173 ; ils peignent le même monde, d'un point de vue différent, 173 ; caractère de *Tom Jones*, le *bon* mauvais sujet, 174-179 ; c'est un plaidoyer *pro domo*, 180 ; Sophia Western en face de *Clarissa*, 181 ; son caractère, 182-187 ; les pédants de la morale attaqués dans *Tom Jones*, 188 ; Square et Thwackum, 189-190 ; Squire Western, 191 ; erreur de Taine à son sujet ; c'est un type qui date déjà, au temps de Fielding, 192-194 ; les personnages odieux ; Blifil, 195-196 ; tous les personnages ridicules à leur heure, même Sophia, 197 ; même Allworthy, 197-199.

La morale de Fielding, 199 ; la bonté, 200 ; le bonheur terrestre goûté en faisant le bien, 201 ; le calcul du plaisir, 201 ; influence du sentiment de la nature, 202-203 ; le sentiment d'une bonne intention, 204 ; avant-goût romantique, 205 ; la « nature » synonyme de la « raison », 205-206 ; largeur de cette morale, 207 ; comment elle s'accorde avec son art, 208-210.

Comment Fielding *conduit* son roman, 210-212 ; examen du plan de *Tom Jones*, 212-219 ; les personnages qui arrêtent l'action ; the Man of the Hill, 217 ; ceux qui la font mouvoir ; Partridge, 218 ; les caractères secondaires, « low life », 220 ; *Tom Jones* œuvre épique, 220-223 ; les « sources » de Fielding, 223-224 ; la principale est la réalité contemporaine, 224-227 ; le comique, 227-238.

CHAPITRE V. — *Amelia*, 239.

The Modern Husband, 240 ; sujet d'*Amelia*, 240-241 ; perfection minutieuse de l'intrigue, 242-243 ; elle manque de mouvement, 243.

- Harmonie artistique d'*Amelia*, 244-245 : le roman est composé autour du personnage d'*Amelia*, 245 ; elle est victime de la misère, 246 ; d'un mari faible, 247 ; caractère d'*Amelia*, évolution morale dont il témoigne, 248-252 ; construction psychologique du roman, 252-254 ; le ménage Booth et le ménage Fielding, 254-256 ; *Amelia* est une symphonie sentimentale, 256 ; le caractère d'Atkinson, 256.
- La morale de Fielding, ou Art de Vivre, 257-259 ; le retour de Fielding au Christianisme 260-262 ; ses raisons, 262-264 ; la réforme des lois, 264 ; la réforme des mœurs politiques, 265-268 ; Fielding se rapproche des idées de Richardson, 268 ; il condamne Aristophane et Rabelais, 269.
- Le public un peu déçu par *Amelia*, 270 ; Fielding défend mollement son œuvre, 271-273 ; Fielding a voulu faire un roman psychologique, 273-274.

CHAPITRE VI. — Conclusion. Le roman fieldingesque.

L'évolution de Fielding, telle qu'elle apparaît dans ses quatre romans, 275 ; le passage de la raison au sentiment, 276-277 ; Fielding « représentatif », 278 ; comment l'Angleterre passe de la raison au sentiment, 279-280 ; la poussée sentimentale du milieu du siècle, dans l'ordre politique, religieux, moral, 280-282 ; dans l'ordre littéraire, 282 ; Fielding et le roman, 283-284 ; *l'épopée en prose*, 284-286 ; la conduite de l'intrigue, 287 ; les « sources » de Fielding, 288 ; ce qu'il choisit, 289 ; les thèmes fieldingesques, 290 ; le réalisme psychologique, 291 ; l'esprit comique, 292 ; parenté de Fielding et de Molière, 293-294 ; la trace de Fielding dans le roman anglais, 295-300 ; il lui a imposé sa loi, 297-301.

RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET DOCUMENTATION GÉNÉRALE, 302.

Vu, le 21 octobre 1922
le Doyen de la Faculté des Lettres,

F. BRUNOT

Vu et permis d'imprimer
Le Recteur de l'Académie de Paris.
P. APPELL

